الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خير بسكرة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم الأدب العربي

التلقي في شعر أمل دنقل

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير تخصص نقد أدبي

الطالب :
علي بخوش

إشراف الدكتور:
الطيب بودربالة

السنة الدراسية 2004/2003

مقدمة:

ظهر النقد مصاحبا للأدب، فكان مقتفيا لخطواته ومصوبا لأخطائه ومقوما لمساره، وتطور من شكله اللغوي التأثري إلى نظريات ومناهج اكتسبت وجودها الفعلي من خلال تطبيقها على مختلف النصوص. وقد بدأت نظرية التلقي ـ ككل النظريات ـ شكلا نظريا وفكرة ذهنية استقت وجودها من فلسفات شتى وتيارات فكرية مختلفة وأخذت في التعدد والتفرع.

وقد ظهرت نظريات عدة تعالج قطب المتلقي اصطلح على تسميتها بنظريات القراءة والتلقي، ولعل أبرز نظرية طغت على المشهد النقدي المعاصر هي نظرية التلقي التي قعد لها رواد مدرسة كونستانس الألمانية والمشهورة بجمالية التلقي. وتعد هذه النظرية رائدة في دراسة المتلقي والاهتمام بردود أفعاله وكيفية بنائه للمعنى أثناء قراءة العمل الأدبي، سواء كان هذا المتلقي قارئا محترفا (الناقد مثلا) أم قارئا هاويا (القارئ العادي)، ولاشك أن النقد العربي في أشد الحاجة إلى مقاربة مثل هذه النظريات الحديثة.

ومن هنا كان المنطلق الذي بني عليه البحث؛ فقد كانت لمقاربات ياوس وآيزر الأثر البالغ في إضاءة التحليل النقدي للنصوص اعتمادا على طرف المتلقي الذي أهمل إهمالا أوشك أن يكون تاما في النقد السابق. وأولت نظرية التلقي اهتماما شديدا لجانب التأويل والفهم ومنحت عناية خاصة للمتلقي في تأويل الأعمال الأدبية وفهمها.

والجانب النظري في أي منهج نقدي يكون عديم الفائدة إذا كان خلوا من الجانب التطبيقي؛ ولهذا كان اختياري لشعر أمل دنقل كميدان للتطبيق، إذ أن النص الشعري المعاصر أنسب مجال لتطبيق نظرية التلقي، وأكثر استجابة لما يجسده من إجراءات نظرية، لأنه نص يكتنفه الغموض، ويحفل بعدد من الرموز التي يصعب الولوج إلى أعماقها، ويحتاج إلى مهارة وصبر وذكاء من لدن القارئ.

وقد وجدت في شعر أمل دنقل فضاء خصبا وثريا للتأويل والتفسير؛ فشعره يزخر بالمعاني والرموز، ويغتني بتعدد التأويلات، بالإضافة إلى

أهميته القومية والتاريخية. وعلى هذا الأساس جاءت هذه الدراسة موسومة بـ " التلقي في شعر أمل دنقل".

وقد جاء اختيار نظرية التلقي لحداثتها نسبيا وقلة الدراسات المستفيضة حولها محليا، وجاء اختيار الشاعر أمل دنقل لمناسبة أعماله كحقل خصب لهذه النظرية من جهة، ولإعادة الاعتبار لشاعر أهمل لأسباب سياسية مدة غير يسيرة من الزمن مع أنه كان يعد من بين الرواد في أيامه، من جهة أخرى.

مبتغيا الوصول إلى مقاربة جلية لمفهوم التلقي في النظرية الألمانية ومدى الاستيعاب للأدوات والإجراءات التي يقترحها أصحابها والمسافة التي تربط الجانب النظري بالتطبيقي.

وقد استعنت بمراجع عدة، كان أهمها في الشق النظري كتاب ناظم عودة " الأصول المعرفية لنظرية التلقي " وكتاب آيزر "فعل القراءة". وفي الجانب العملي كانت قصائد الشاعر هي المرتكز الأساسي التي قام عليها البحث.

ولست أجانب الصواب حين أقول بأن أهم عقبة واجهت هذا البحث هي عامل الزمن الذي كان له الأثر البالغ في تحديد عناصر الدراسة وكثير من تفاصيل البحث، بالإضافة إلى ما ســـببه من خلل (يختلف أثره قوة وضعفا في هذه الدراسة) ونقص جليين للقارئ. هذا إلى جانب ندرة في المراجع الأجنبية، وعدم إلمام صاحب البحث باللغة الألمانية ـ وهي اللغة الأصلية للنظرية ـ ورجوعه إلى الترجمات سواء العربية أو الأجنبية التي لا تحل محل الكتب الأصلية بأي حال من الأحوال. هذا بالإضافة إلى صعوبة الإلمام بالجانب النظري إلماما كاملا نظرا لتفرعات النظرية وتشعباتها وصعوبة التوفيق بين الجانب النظري والتطبيقي في الدراسة.

وقد اعتمدت منهجا رأيته مناسبا لمثل هذه الدراسة، وهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يساعد على وصف نظرية التلقي وشرح تفاصيلها ومقوماتها، وكذلك أثناء التطبيق، حيث تبرز الحاجة إلى التحليل الدقيق للنصوص، وإبراز ما يحدث للمتلقي أثناء التقائه بالنص الأدبي.

ارتأيت تقسيم هذا البحث إلى تمهيد وأربعة فصول إلى جانب المقدمة والخاتمة. أما التمهيد فكان ضروريا للإشارة إلى قضية التلقي قديما التي

تقوم على أساس السماع، والتي توجب ظروفا وأدوات وتقنيات خاصة للتلقي، وبالتالي تفرض مفهوما يختلف عن مفهوم التلقي الحديث.

ولقد كان الفصل الأول يبحث في مفهوم التلقي عند القدماء وفيه قسمان؛ قسم بدأت فيه بمفهوم التلقي عند اليونان. حيث سعيت إلى استقرائه في الفكر السفسطائي متمثلا في آراء بروتاغوراس وجورجياس. ثم في فكر أرسطو، وأخيرا عند لونجينوس وما قدمه في نظرية السمو. وقسم ثان جعلته لمفهوم التلقي عند العرب القدامى وذلك من خلال ثلاثة محاور كبرى هي نظرة الإنسان العربي للجمال والبلاغة العربية والتأويل القرآني.

وأما الفصل الثاني فقد جعلته لنظرية التلقي؛ حيث تم تناول، في القسم الأول، النقد السابق لنظرية التلقي الألمانية، والمتمثل في المدرسة الشكلانية الروسية والمنهج البنيوي والنـظرية التفكيـــكية، حيث كان البحث يسعى إلى استخلاص مفهوم التلقي في هذه المناهج النقدية الحديثة. وخصصت القسم الثاني من هذا الفصل لنظرية التلقي كما ظهرت عند رواد مدرسة كونستانس، مبتدئا بالجذور الفلسفية والأصول المعرفية لهذه النظرية، وصولا إلى جمالية التلقي كما تجلت عند أهم رائدين في هذه المدرسة وهما فولفغانغ آيزر وروبرت ياوس، عارضا لأهم المقاربات التي تعرضا لها.

وكان الفصل الثالث للجانب التطبيقي، حيث جاء موسوما بأمل دنقل قارئا، و اشتمل على قسمين أيضا؛ قسم تضمن تعريفا للشاعر من خلال سيرة سردها المقربون منه. وتضمن جوانبا من شخصية هذا الشاعر، بالإضافة إلى الظروف التي كان قد أنتج فيه أعماله، مما يمنح القارئ صورة واضحة وشاملة وصحيحة على شعرية أمل. وقسم ثان جاء بعنوان "أمل دنقل قارئا " سعت الدراسة إلى استقراء رؤية الشاعر وقراءته للحوادث السياسية والأوضاع الاجتماعية والتراث من خلال نصوصه.

أما الفصل الرابع فقد كان لدراسة مقروئية أمل دنقل؛ وذلك باستقراء تلقي جملة من النقاد والأدباء لأعماله. وكان ذلك من خلال قسمين: قسم للمقروئية الفعلية التي تنطلق من مرجعيات مختلفة (دينية، انفعالية، حداثية...) وقسم للمقروئية الافتراضية، وذلك من خلال زوايا مختلفة (قراءة تتوسل الإيقاع وأخرى المتخيل الشعري وثالثة ترتكز على فضاء شعري).

ثم أنهيت البحث بخاتمة، جمعت فيها خلاصة الدراسة، وأهم النتائج المتوصل إليها.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف الطيب بودربالة الذي صبر علي صبرا جميلا، ورفق بي وأعانني إعانة عظيمة، وأمدني بالنصائح الضرورية، رغم اعترافي بأنني لم أكن في مستوى ما منحني إياه من العون والنصيحة. وأشكر كل من ساعد من قريب أو بعيد في إنجاح هذا العمل المتواضع الذي أرجو أن يضيف ولو شيئا يسيرا إلى البحث العلمي في الجامعة الجزائرية.

وإني لآمل أن أكون قد أصبت بعض التوفيق فيما قصدت إليه، و إلا فحسبي أني حاولت والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

التلقي في الفكر القديم

تمهيد

1 . التلقي في الفكر اليوناني

1. 1 التلقي في الفكر السفسطائي

1. 2 التلقي في فكر أرسطو

1. 3 التلقي في فكر لونجينوس

2 . التلقي في الفكر العربي

2 . 1 الإحساس بالجمال

2 . 2 البلاغة والتأويل القرآني

تمهيد:

يختلف الحديث عن التلقي في المفهوم القديم عنه في النظريات الحديثة، فالحديث عن المتلقي في الفكر النقدي القديم يقود الباحث إلى رؤية ذلك القارئ من منظور مختلف تمام الاختلاف عما يراه المنظرون الجدد[1]؛ وهذا أمر طبيعي يفرضه اختلاف المرجعيات. ومعرفة هذا المفهوم يساعد في إيضاح أمرين اثنين؛ أولهما الكشف عن تطور مفهوم التلقي من جهة، وثانيهما إعادة تقويم وضعية المتلقي عبر التاريخ من جهة أخرى[2]. وعلى هذا الأساس عمدت إلى تقصي مفهوم التلقي عند فلاسفة اليونان وعند النقاد العرب القدامى.

وليس من المعقول أن يكون التلقي الذي تبلور نظرية مع النقد الأدبي الحديث بوجه عام، وما له من تأثيرات على المتلقي، فكرة جديدة على المبدعين و على النقاد؛ فقوة الإقناع التي كان النص الخطابي السفسطائي يستهدفها عند اليونان، وما ألقته من ظلال على الشعر شيء معروف. وفكرة التطهير عند "أرسطو" أمر جلي، وما أسهم به "الجاحظ" وغيره من النقاد العرب أمر ثابت[3].

ينبغي الإشارة ـ قبل الخوض في مفهوم التلقي عند اليونان ـ إلى نقطة مهمة تخص كيفية التلقي قديما، حيث كان الجمهور يستقبل الأعمال الأدبية سماعا؛ ففي اليونان كان الشعر يوقع على أنغام الآلات الموسيقية، وكان يوقع على أنغام العود، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة. ولم يكن الشعر في ذلك الحين مجرد كلام، بل كان ينقل ما يعجز عنه الكلام اليومي. ولأنه كان شفويا ومرتبطا بالتنغيم والإنشاد، فإن دور الشاعر قد اختلط مع دور المغني والمنشد، ذلك أن الشاعر قد تبوأ مكانة

---

[1] سامي إسماعيل :جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفانج ايزر) . المجلس الأعلى للثقافة.2002. ص 23.
[2] ناظم عودة خضر :الأصول المعرفية لنظرية التلقي.ط1. دار الشروق.1997.ص11.
[3] عبد الرحمن بن محمد القعود : "في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة". مجلة عالم الفكر.ع4. مجلد25. أبريل/يونيو. 1997. ص 175.

الشاعر والعازف في الوقت نفسه، أو كان شعره يرتبط بالعزف بشكل أو بآخر[1] .

وولد الشعر الجاهلي نشيدا، بمعنى أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، وكان يُغنى. فكان للصوت في هذا الشعر الوظيفة الأساسية في التأثير على السامع، لأنه كان يمثل موسيقى جسدية[2] . ولما كان الشعر الجاهلي قد بدأ شفويا غير مكتوب، وكان مصحوبا بالغناء ويتم إنشاده والرقص عليه مصحوبا بالآلات الموسيقية، فإن هذا يعلل أهمية الإيقاع والوزن في الشعر العربي القديم[3] .

كان الشعر العربي قبل التدوين وقبل استتباب الكتابة يُلقى ويُسمع، فكان لأداتي الإلقاء والسماع أهمية في إيجاد ما يناسبهما من تقاليد التلقي، لكن بعد أن أصبحت القراءة وسيلة تلق نتيجة الكتابة (وإن كانت هذه الكتابة في أول عهدها لم تتجاوز مجرد أداة توصيل مادية ولم تكتسب عمق المفهوم إلا بعد حين) حدثت في طريقة تلقي الشعر تحولات وتغيرات قد لا تكون على قدر واضح من التبلور آنذاك[4]، لكنها اليوم واضحة التغيرات والتحولات.

ولهذه النقطة أهمية بالغة؛ لأنها تبين أن الجمهور المتلقي كان جمهورا مستمعا لا قارئا، وعلى هذا الأساس، فالشاعر يقوم بالإنشاد والإلقاء، وبالتالي تتركز موهبته في القدرة على التعبير بواسطة الصوت[5]، لما تقتضيه ظروف اللقاء المباشر مع الجمهور ومواجهته حتى يستقيم له أمر التأثير في الجمهور المستمع .

ومن ثمة كانت شخصية الشاعر ذات أثر كبير في تحديد نجاح وصول العمل الأدبي أو فشله، وذلك لأنه بإنشاده الشعر وطريقة تمثيله بحركات جسمه المتوائمة مع مقاصده يسيطر على المتلقي ويستحوذ على مشاعره[6]، وكلما امتلك المبدع (الشاعر) أدوات إبداعية ناضجة ومؤثرة(خاصة الجانب الصوتي منها)، بلغ تأثيره في جمهوره مدى بعيدا،

[1] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية :. دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع.الإسكندرية.ط1. 1998.ص17.
[2] المرجع نفسه، ص17.
[3] المرجع نفسه، ص29.
[4] في الإبداع والتلقي (الشعر بخاصة)،ص 175.
[5] في نقد الشعر العربي المعاصر، ص19.
[6] المرجع نفسه، ص17.

وكلما كان صوته جوهريا وواضحا، ولغته مبينة فصيحة كانت عملية تواصله مع جمهوره عملية ناجحة وكاملة. حيث إن لطريقة الإلقاء والصوت دور كبير في استيفاء عملية التلقي وتكاملها ونجاحها.

ومعرفة هذا الجانب تساهم في فهم صحيح ومقاربة أصوب لمفهوم التلقي عند القدامى؛ فالشفوية غير الكتابة، لأن الشفوية تفترض السماع، فالصوت يستدعي الأذن أولا، و للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم على مضمون الخطاب التعبيري فحسب، بل يتجاوزه إلى طريقة التعبير، حتى أن طريقة التعبير هذه هي التي تحدد بنسبة غالبة نجاح عملية التواصل. أي أن فرادة الشاعر لم تكن في ما يفصح عنه، بل في طريقة الإفصاح[1].

فالشاعر الجاهلي مثلا كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع (مثلا في الوصف: الإصابة) مسبقا، وكان يرسم عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته، وكان يفعل ذلك كله من خلال التميز في الإلقاء عمن سبقه. حيث إن التميز في الإلقاء يثير السامع ويأسره من خلال الإيقاع الموزون ونبرة الصوت ووضوح اللغة وقوتها.

[1] المرجع السابق، ص30.

1 - التلقي في الفكر اليوناني

1 - 1 في الفكر السفسطائي :

إن الحديث عن التلقي في الفكر السفسطائي يقود حتما إلى الحديث عن المعنى عندهم، والحقيقة أن ظهور السفسطائية في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد يعد تحولا جذريا في المعرفة في المقام الأول، وهذه الإشارة تنطوي على أهمية خاصة في الحديث عن المعنى عندهم؛ لأن هذا التحول المعرفي كان يترتب عليه تحولا في نظرية المعنى أيضا[1].

ولا ريب في أن الفلاسفة اليونان لم يتحدثوا عن المعنى بهذا التحديد، أي بوصفه نظرية، بل إنهم كانوا ينزعون دوما إلى وضع قوانين عامة للوجود ككل وليس للشيء بمفرده؛ حيث كان المفكرون يضعون الموضوعات* والأشياء ضمن دائرة الوجود الكبرى[2]، ويدرسونها في هذا الإطار. وإذا كانوا قد تحدثوا عن هذه المواضيع أو الأشياء ضمن دائرة الوجود، فإن المعنى يرتبط بهذا الوجود أيضا. ومن ثمة فإن الحديث عن الوجود عندهم هو حديث عن المعنى في وجه من الأوجه، وبناء على ذلك فإن المعضلة الأولى التي واجهت الجدل بين الايليين** والسفسطائيين هي معضلة المعنى، ويمكن أن تصاغ هذه المعضلة في الأسئلة التالية:

هل المعنى في الشيء المتجانس الذي لا يطرأ عليه تغيير باعتقاد الايليين، أم أن الذات تشترك مع ماهية الشيء وطبيعته في إنتاج المعنى، على ما ذهب إليه السفسطائيون ؟

بعبارة أخرى، هل المعنى شيء ثابت متجانس مستقل بوجوده، لا دخل لذواتنا في تشكيله، أم أنه رهين الذات بشكل من الأشكال؟. هل هو

---

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص21.

* الموضوعات : ما بحثه الطبيعيون الأوائل في الماء أو الهواء أو النار، الفيثاغوريون في الأعداد...

[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص21.

** يعتقد الايليون في مذهبهم "بواحدية الوجود وثباته". وقد اقترن هذا المذهب بجملة الأفكار المنسوبة إلى بارمنيدس (= حوالي 540 - 450 ق.م)، إلا أن التدقيق في الأصول التاريخية لهذا المذهب، يرجح أن بذوره الأولى تعود إلى اكسينوفان (حوالي 560 - 478 ق.م) وانه استمّر بعد بارمنيدس بشخص تلميذه زينون الايلي (حوالى 490 - 430 ق.م).

شيء موجود في الشيء في حد ذاته، أم أن الذات هي من يصبغ على ذلك الشيء معنى من المعاني؟

اعتقد السفسطائيون على لسان "بروتاغوراس"* (480 ق.م - 410 ق.م) بأن الإدراك الحسي هو أصل المعرفة، فالذي يظهر لحواسي على أنه حق تماما، قد لا يظهر لحواسك كذلك، والمراد هنا ليس مطلق الحواس، إنما الحواس الفردية؛ أي الحواس في صلتها بالذات[1]، وهذه الحواس «لا تؤدي إلينا سوى أشباح زائلة»[2] لأن المحسوسات في تغير متصل، ومقياس التغير هو ما يظهر لحواسي في لحظة زمنية محددة، ومن ثمة فإن الحواس تنقل لنا في كل مرة شيئا مختلفا.

وهذا يعني أن الحواس لا ترى الأشياء بموضوعية مستقلة، إنما تربط هذه الرؤية بالذات، فحين أتأمل وردة ـ مثلا ـ فإني أمنحها دلالة نفسية على الجمال والسعادة، وقد أمنحها في موقف آخر دلالة مادية، لا تعني شيئا سوى مظهر من مظاهر الطبيعة.

بناء على هذا المفهوم هاجم السفسطائيون "بارمنيدس الايلياني Parménidês "**، الذي دعا إلى المعرفة العقلية المحضة التي تجعل المظاهر الحسية أثرا لحقيقة معقولة لا تدرك إلا بالعقل، ورفض دور الحواس، وقدموا بديلا معرفيا يستند إلى خبرة الحواس في الإدراك، وبينوا أن عمل الحواس ليس عملا وهميا كما اعتقد بارمنيدس[3]. الذي كان يرى أن ثمة طريقين للمعرفة: طريق الحقيقة (العقل)، وطريق الظن (الحواس) وقد رغب في الأول، ودعا إلى نبذ الثاني.

كان "بروتاغوراس" السفسطائي يقول إن الإنسان هو مقياس كل شيء؛ بمعنى أنه لا يدرك أي شيء إلا من خلال أحواله الخاصة التي لا يمكن أن يشاركه فيها أحد من الناس، وبالتالي تكون كيفيات الأشياء تابعة لأحوال الأشخاص، فلا يمكن أن يتفق شخصان على كيفية واحدة، فالبارد عند بعضهم حار عند آخرين، بل إن الشيء الواحد يبدو بكيفيات مختلفة

* بروتاغوراس : (485 - 411 ق.م) أول سفسطائي يوناني، كان خطيبا مفوها يعتبر الكلام وسيلة الإقناع.

[1] المرجع نفسه، ص 22.

[2] يوسف كرم وابراهيم بيومي مدكور: دروس في تاريخ الفلسفة. القاهرة. 1942. ص7.

** بارمنيدس الايلياني Parménidês : (540 - 450 ق.م): فيلسوف يوناني له قصيدة "في الطبيعة" قال فيها بالتوحيد المطلق وعدم التغير وأزلية كل شيء..

[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص23.

بالنسبة إلى الشخص الواحد تبعا لأحواله المتغيرة، وتبعا لوجهة النظر التي يتخذها منه[1].

كان السفسطائيون - إذن - يرجحون "طريق الظن" الذي رفضه "بارمنيدس" وهو الوجه الآخر للحقيقة، فجعلوا الحواس المصدر الرئيسي لتشكيل المعنى و مدخلا أساسيا لتحقيق غرضهم في جعل المحتمل حقيقة واقعة[2].

وقد نشطت فلسفتهم الإقناعية على هذا الأساس، ومن ثمة كان نشاطهم في جعل المحتمل حقيقة عن طريق الإقناع أصلا مهما من أصول التأويل[3]، فما دامت الذات تقوم بفعل الفهم والتأويل، فيمكنها أن تقوم بدور فعال في توصيل هذا الفهم إلى المتلقي الذي يمتلك ذاتا يمكن التأثير فيها وإقناعها.

وتعود فكرة المحتمل التي جسدوها في الخطابة إلى نظرية "بروتاغوراس" في المعرفة، وهي تشدد على دور الذات في إنتاج المعنى بناء على أن[4]:

1 الاحساسات صادقة، وهي معيار الحقيقة.

2 المعرفة نسبية، لأن بروتاغوراس يعتقد أن الأشياء تبدو لك على نحو ما، في حين تبدو لي على نحو آخر.

3 الوجود متوقف على المدرك، لأن الإنسان مقياس الأشياء جميعا.

وهذه النقاط الثلاث تقوي جانب التأويل للذات، ونجد بينها وبين جمالية التلقي الحديثة نقاط اشتراك عديدة على الأقل في الجانب الأصولي منها؛ فنظرية التلقي تنادي بدور المتلقي في إنتاج المعنى، ولا تلزمه بأن ينتج معنى يشابه معنى متلق آخر، وهي لا تنطلق من نظرة عقلية محضة إنما تشرك الذات فيها بصورة جوهرية.

بناء على ما سبق يمكن القول إن السفسطائيين قد أبرزوا المنظور الذاتي في تشكيل معنى الأشياء، فافترضوا أولا أن الأشياء متغيرة، وأن

---

[1] محمود يعقوبي :الوجيز في الفلسفة . ط3، مكتبة الشركة الجزائرية. 1973، ص336.
[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص24.
[3] المرجع نفسه، ص24.
[4] المرجع نفسه، ص24.

إدراك هذا التغير هو إدراك نسبي، ثانيا، لأنه مرتبط بحواس الإنسان، الذي هو مقياس الأشياء جميعا، وقد طبقوا تلك التصورات العقلية في ميدان الخطابة[1].

كانت الخطابة حقلا تجريبيا عكسوا فيه تصوراتهم المعرفية، حيث إنهم أرادوا أن يوجدوا لأفكارهم النظرية مجالا عمليا يجسد افتراضاتهم، ويمنح تصوراتهم طابعا ملموسا[2]. فأسسوا هذا الفن (الخطابة) واضعين المستمع (المتلقي) في الطرف الغائي منها؛ فكانت غايتهم في المقام الأول إقناع المستمع والتأثير عليه، بقضية ما سواء كانت حقا أم باطلا.

إن الخطابة - كما يعتقد "جورجياس" - هي « فن القول الذي غايته الإقناع، ويعني ذلك أن الخطابة مؤسسة على بنيات ذات أشكال مؤثرة في المستمع، لأن غايتها إقناعه ببنيات مصوغة قصدا لتحصيل الاستجابة»[3]. فبالغ السفسطائيون في إبراز الجانب العاطفي عن طريق إيماءات اللغة وسحر تراكيبها، وبرهنوا على كل ما هو محتمل في أية قضية؛ حيث إن "بروتاغوراس" يعتقد أن أي رأي مهما كان غريبا فإنه يكتسب صورة الحق ما دمنا قدمنا عليه البرهان فاقتنع به السامع، فالحكم الصحيح - بناء على هذه الرؤية - هو ما يبدو للإنسان (المتلقي) محتملا وصحيحا[4].

و هذا يعني أن المبدع هو من يمتلك أدوات الإقناع ويبثها في نصه بعد أن يوظفها توظيفا مؤثرا، بيد أن دور المتلقي لا يغيب عن العملية؛ فالإقناع الذي يقصده المبدع يقتضي معرفة آليات التلقي لدى السامع، حيث إن الذي يلقي خطبة على جمهور ما يجب أن يراعي ثقافة ومستوى وظروف جمهوره. فإن لم يفعل ذلك لم يقتنع الجمهور بعرضه، بالإضافة إلى أن الاهتمام بإقناع المتلقي يقود إلى معرفة ولو بسيطة بظروف وحيثيات التلقي الناجح.

وفكرة المحتمل جعلت القانون القضائي - رغم ما يتسم به من دقة وموضوعية - لا يُكَوِّن معنى ثابتا بنفسه، ولا يمكن أن يكون مكتملا بذاته؛

---

[1] المرجع السابق، ص25.
[2] المرجع نفسه، ص25.
[3] المرجع نفسه، ص25.
[4] المرجع نفسه، ص26.

لأن فقراته لا تستمد قوتها من ألفاظه الموضوعية فحسب، بل من قدرة الذات على تأويله؛ ذلك أن هذا القانون ـ بحسبهم ـ تشريع واقع بين ألفاظه الموضوعية وقدرة الذات على البرهنة على ما هو محتمل فيه، وبذلك حفزوا مقدرة التأويل عند المتلقي، ووضعوا أول محاولة لفهم المعنى على أساس نسبي يشترك الموضوع فيه بطرف وتشترك الذات فيه بطرف آخر[1].

وهذا يعني أن الخطابة الناجحة يُفترض فيها أن تكون مرصعة بألوان البديع والبيان، ومزخرفة بأشكال لغوية مؤثرة حتى يتجاوب معها المستمع ويتأثر بها، وبالتالي يقتنع بما قيل له، حتى وإن كان المعنى المتضمن فيها غير موافق للاستدلالات العقلية وغير خاضع للمنطق.

لهذا كله، تمثل الخطابة عندهم خلاصة تصوراتهم الفلسفية؛ فقد اعتقدوا « أن فن الخطابة هو الحكمة وهو المعرفة كذلك»[2]. ذلك أنهم تحولوا إلى «جماعة تجهد نفسها للوصول إلى الحكمة»[3]، التي ينبغي أن يتم توصيلها إلى مجموع الجماهير، وهذا ما يستوجب معرفة آليات التلقي والإقناع حتى تجد هذه الحكمة طريقها السليم والمؤثر إلى هذه الجماهير.

أحال السفسطائيون عملية إنتاج الأشكال اللغوية إلى العقل، مما حفزهم للتصرف بحرية أكبر في إنتاج خطابهم اللساني سعيا منهم لتضمين خطبهم القضائية بنيات لها قدرة التأثير، وقد حرصوا على أن تكون هذه البنيات موجهة على نحو قصدي إلى المتلقي، وهذا ما أثار "سقراط"؛ حيث وجد أن الخطابة عندهم هي فن ينتج التمويه[4].

وتعد هذه النقطة جوهر الخلاف بينه وبينهم؛ فالسفسطائيون يرون التمويه الذي يحدث على مستوى الشكل وسيلتهم في مخاطبة وعي المتلقي، ليتم إحداث التأثير والإقناع المستهدفين، في حين يرى "سقراط" أن « الحق لا التمويه هو الذي يجب أن نغذي النفس به»[5].

---

[1] المرجع السابق، ص26.
[2] المرجع نفسه، ص26.
[3] مارتن هيدجر :ما هي الفلسفة. تر/ جورج كتورة . مجلة العرب والفكر العالمي. ع4. 1988. ص27.
[4] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص27.
[5] المرجع نفسه، ص27.

والخلاف الحاصل هو خلاف من وجهة أخلاقية؛ ففي حين يحرص "سقراط" على الجانب الأخلاقي في التأثير، نجد أن السفسطائيين يهتمون بالإقناع والتأثير في المتلقي دون حرص على الفضائل، وهذا يعني أن الاختلاف يكمن في الوسائل التي تحقق الاستجابة؛ فالسفسطائيون «كانوا يعتمدون اللغة في ذلك بينما كان "سقراط" يدعو إلى مضاعفة الحق والفضيلة»[1].

اعتمد السفسطائيون مبدأ الاستجابة ليصبح قاعدة عامة لفن الخطابة، ولم يكن مطلوبا من الخطيب تلبية متطلبات ملكة الفهم بأقيسة منطقية واستنتاجات كضرورة أساسية، بل كان مطالبا ـ في المقام الأول ـ بصدم عواطف المتلقي وإيقاظ أهوائه واجتذابه واستغلال قدرته على الحدس. أي أن يلجأ الخطيب إلى جميع طاقات الروح ليهز مشاعرنا وينزع تأييدنا كما يقول "هيغل"[2].

وقد استخدموا «شكل الخطاب وبنيته باعتباره الوسيلة الأجدى والأنجع في إثارة اهتمام غير ذي طبيعة فنية»[3]. ويعد هذا فارقا بين فهمهم وفهم "سقراط"؛ ففي حين يعتقد "جورجياس" أن البيان ـ وهو طريقة مضاعفة شكل الخطاب ـ ينتج إقناع عقيدة، فإن "سقراط" يرى أن البيان لا بد أن يكون إقناع علم[4]، فجورجياس يسعى ـ إذن ـ إلى خلق اعتقاد راسخ في وعي المتلقي بموضوع الخطاب من خلال شكله وبنيته، والاستعمال الحر لأشكال اللغة حتى يخلق تأثيرا لديه ويكسب اعتقاده.

فما يهم السفسطائيين هو الكشف عن المعنى الآخر للأشياء، ثم التوسل بطريقة من الطرائق المتعددة لجعل هذا المعنى حقيقة راسخة في ذهن متلقيه، وقد« استطاعوا بقدرة الكلام أن يُظهروا الأشياء الصغيرة كبيرة، ويجعلوا الكبيرة صغيرة، ويقلبوا الجديد عتيقا، ويبعثوا على العكس من ذلك الجدة في القديم، فقدرة الكلام هي قدرة شكلية ذات بناء مؤثر يقوم الشكل فيها بوظيفة تحقق الاعتقاد، حيث يؤول المتلقي مقتضيات الشكل بالكيفية التي وصلته وكونت اعتقاده بموضوع الخطاب»[5].

---

[1] المرجع السابق، ص27.

[2] هيغل :فن الشعر. ترجمة جورج طرابيشي.ط1. ج2. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. لبنان.ص47.

[3] الرجع نفسه، ص49.

[4] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 28.

[5] المرجع نفسه، ص29.

وهذا يعني أن المفكر السفسطائي كان يعي أن أي موضوع فكري كان يحتمل وجهات نظر متعددة، وأن أي معنى يحتمل تفسيرات مختلفة، غير أنه لم يكن حريصا على تبيان كل وجهة نظر وشرح كل تفسير محتمل لإبراز التعدد التأويلي، بل كان اهتمامه مقتصرا على وجهة نظر واحدة (لمنفعة ومصلحة معينة أو حاجة ملحة أو غير ذلك)، مركزا عليها، ساعيا إلى إقناع المتلقي بها مبتغيا التأثير عليه.

وقد جعلهم هذا الأمر يولون عناية كبرى بالصنعة اللفظية وألوان البديع والزخارف التعبيرية؛ فقد روى أحد المؤرخين الإغريق أنه « بعد أن وصل "جورجياس" إلى أثينا وسُمح له بأن يخطب في الناس، تحدث في موضوع الاتحاد بأسلوب من البراعة الغريبة، سبى بها عقول الجمهور واستمال الناس بفصاحته، وقد كان أول من استعمل استعمالا مدهشا أشكالا من الصنعة كالطباق والجناس والتقسيم والتنويع ومختلف أنواع البديع مما وقع على الناس في تلك الأيام موقع الجدة والاستحسان»[1].

ويظهر مما سبق، أن استعمال المدهش في بنيات التعبير من بديع وبيان كان على وعي تام، و قصد الحصول على الاستجابة، للوصول إلى الاقتناع المنشود والمستهدف عند المتلقي؛ لهذا كانوا يحرصون كل الحرص على تلميع كلامهم وزخرفته، حتى أن "ايسقراط"* (أو إيسقراتس Isocratès) - تلميذ "جورجياس" - كان يحرص على « أن تكون الأفكار مزينة بعدد من المجازات المدهشة»[2].

ولما كانت الخطابة عبارة عن ألفاظ مركبة تعبر عن الوجود بشكل عام، فإن الفكر السفسطائي يرى بأن الأشياء الوجودية (الموضوعات المادية في كل تمظهراتها) لا يمكن نقلها للناس خالية من الاحساسات الذاتية؛ «فنحن ننقل للناس ألفاظا ولا ننقل لهم الأشياء »[3] لأنه « لا يوجد شيء يمكن أن يسمى أو أن يوصف بالضبط ... لأن كل شيء في تحول مستمر»[4]، سواء تعلق الأمر بالتحول في المادة أو في الذات، ذلك أننا في

---

[1] المرجع السابق، ص29.

* إيسقراتس Isocratès (436 - 338 ق.م) : من خطباء أثينا . دعا إلى الاتحاد ضد الفرس والاستنجاد عليهم بالمقدونيين .

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية :.ط1.دار القلم.بيروت.1977. ص49.

[4] المرجع نفسه، ص47.

النهاية نعبر عن الأشياء باللغة وهي «ستعمل على إظهار المعنى كونه قيمة ذاتية »[1] تحاول أن تعبر عن هذه الأشياء.

استنادا إلى هذا المفهوم، طور السفسطائيون نمطا من الخطابة كان مبنيا على معرفة فعل الذات في أي منطوق لغوي، حيث أكدوا على نسبية المعنى لأي تركيب يصف الأشياء، وهذا يعني «أن التأويل نشاط ضروري لأية محاولة للفهم والإدراك»[2]. وهذا التأويل المقصود يقوم به المتلقي أو تقوم به ـ على وجه الدقة ـ ذات المتلقي، وهذا ما يجعلها ـ في المنظور السفسطائي ـ محورا أساسيا في تكوين معنى أي منطوق لغوي يصف العالم الخارجي. وقد حرصوا على التأكيد بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعا. وانسجاما مع هذا التصور ذهبوا إلى أن اللغة « يجب أن تكون مطاوعة، وأن تكون صالحة لتقرير جميع الآراء، بحيث تستطيع أن تثبت المعاني والأفكار كما تستطيع أن تثبت أضدادها بالأدلة الخطابية وبوسائل البلاغة الخلابة»[3].

ومن ثمة جعلوا اللغة تتشكل وفق نظام خاص يقصد به إحداث التأثير فالاستجابة، ثم الإقناع، وكان المظهر الأساسي الذي يبدو على بنيات خطبهم هو أنها تتغير تغيرا مقصودا، حتى يمكنها من إبراز الجانب المؤثر في المعنى، وذلك ما يؤدي إلى حدوث استجابة عند المتلقي، وبالتالي حدوث الإقناع المنشود.

ولهذا «كان الخطاب السفسطائي يعتمد مادة اللسان بوصفها بنية مخاطبة مؤثرة، ذات طابع سحري، وقد استفاد السفسطائيون...من الشكل اللساني للأساطير التي كانت تعدل إلى اللغة التشخيصية، لتصور القوى الغيبية المرعبة وتجسم الأخطار لتضمن بذلك هيمنة الآلهة وخضوع البشر، وقد بالغ السفسطائيون في اشتقاق هذه الأشكال...»[4].

هذا يعني أنهم يعمدون إلى تضخيم الأشكال التعبيرية كأنه غاية في حد ذاته، و يقصدون من خلال ذلك أن تكون خطبهم أكثر تأثيرا وجلبا للانتباه وترسيخا للاعتقاد، حيث « كانت اللغة في نظرهم هي الجمال

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص30.
[2] المرجع نفسه، ص31.
[3] بدوي طبانة : النقد الأدبي عند اليونان.ط2.مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.1969. ص30.
[4] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص32.

نفسه، فقد كان "جورجياس" يعتقد أن البيان هو أعظم وأفضل الأمور الإنسانية»[1].

وهم يحرصون على الاهتمام بالشكل الخطابي حرصا شديدا؛ فـ"جورجياس" مثلا كان يهتم «بصياغة العبارة، واختيار اللفظ واستعمال الكلمات الشعرية شأنه في ذلك شأن السفسطائيين جميعهم، إذ كانوا يعتمدون الألفاظ المشتركة تلك التي تأخذ أكثر من معنى، يلعبون (بالمفهوم الغربي) بمعانيها المختلفة فيبهرون السامع»[2]. ولعل هذا كان من إدراكهم أن الخطابة هي فن اللعب والتمويه بالكلمات، فاستغلوا قوة هذا الفن وأثروا في المستمعين تأثيرا جليا.

ملحين على أهمية إقناع المتلقي من خلال مادة اللسان وحدها، لأنهم كانوا يعتقدون أن الإقناع لذاته هو فن، بل إن "بروتاغوراس" يعده الحق بعينه، وهو يستدعي أمرين: أولهما مجالدة اللغة للكشف عن صيغ لسانية أكثر تأثيرا. وثانيهما الإشارة الضمنية إلى المتلقي من خلال شكل مادة التعبير[3].

أرى مما تقدم أن السفسطائيين كانوا يولون أهمية كبرى لطرف المتلقي، حيث كانوا يسعون إلى التأثير عليه من خلال الخطابة ببنيات كلامية مرصعة بالبديع والزخارف اللفظية المؤثرة قصد إحداث استجابة عنده، وبالتالي إحداث فعل الإقناع، وهو ما يمثل غايتهم الأساسية. وقد جعلهم هذا الأمر يهتمون بالمتلقي من حيث جعله يتأثر ويفهم المعنى على النحو الذي يرتضونه ويريدونه لا على النحو الصائب والحقيقي، ولم يكن يعنيهم أن يكون المعنى المقصود صائبا أو غير صائب من الوجهة العقلية أو الأخلاقية، بل كان يعنيهم أن يصل هذا الموضوع إلى ذهن المتلقي على أحسن حال وأجمل ثوب، فيستجيب له استجابة قوية، ويعتقد اعتقادا راسخا بصوابه.

[1] محمد صقر خفاجة: تاريخ الأدب اليوناني . القاهرة. ص140.
[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص34.
[3] المرجع نفسه، ص34.

1 - 2 : عند "أرسطو" :

يقود الحديث عن مفهوم التلقي عند " أرسطو* Aristote " إلى الحديث عن مصطلح "التطهير"؛ وهو مصطلح يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني " Catharsis كاتارسيس"، وقد يترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير والتنقية أو التنظيف (وهي الكلمة التي وردت في ترجمة "أبي بشر بن متّى"** لكتاب "أرسطو" " فن الشعر ")[1].

والكلمة اليونانية" Catharsis " في أصلها من مفردات الطب، وتعني التنقية والتطهير والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي. وقد ارتبط المعنى الطبي القديم لهذه الكلمة بكلمة " فارماكوس Pharmakos» التي كانت تعني في البداية العَقّار والسّم في الوقت نفسه؛ أي معالجة الداء بالداء، وإثارة أزمة جسدية أو انفعالية بواسطة علاج له مواصفات المرض نفسه من حيث الخطورة، و مع الزمن تحولت الكلمة إلى مفهوم فلسفي و جمالي له علاقة بالتأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الأدبي أو الفني أو الاحتفال عند الممارس والمتلقي كل من جهته[2] .

يعد "أرسطو" أول من طرح فكرة التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة؛ وذلك في كتبه: " فن الشعر «، " علم البلاغة « و " السياسة".وقد حدده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد، حيث ربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل، وعد التطهير الذي ينجم عن مشاهدة العنف عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج

---

* أرسطو أو أرسطوطاليس Aristote (384 - 322 ق.م) : مربي الاسكندر. فيلسوف يوناني من كبار مفكري البشرية. تأثرت بوادر التفكير العربي بتآليفه التي نقلها إلى العربية النقلة السريان، وأهمهم إسحاق بن حنين. مؤسس مذهب "فلسفة المشائين". مؤلفاته في المنطق والطبيعيات والالهيات والأخلاق أهمها : "المقولات" "الجدل" ، "الخطابة" ، "كتاب ما بعد الطبيعة" ، "السياسة"، "النفس".

**متى بن يونس المنطقي (ت 940م) : فيلسوف وطبيب نسطوري. أستاذ الفارابي. أول من نقل عن اليونانية كتاب الشعر لأرسطو.

[1] مسرح (التطهير) : مجلة أفق.(-www.ofouq.com/archive00/sept00/aqwas1 (6.html

[2] المرجع نفسه.

مما يحرره من أهوائه ويهذبه من جهة، وعملية مشاركة فنية من لدن المتفرج من جهة أخرى.

ومع أن الفلاسفة اليونان الذين سبقوا "أرسطو" (ومنهم" أفلاطون* Platon ") قد تطرقوا في أبحاثهم لهذا النوع من التأثير ، إلا أنهم لم يمنحوه هذه الوظيفة الفعالة والإيجابية التي منحها إياه .فقد انتقده "أفلاطون" ضمن رفضه للمحاكاة، ووجد أن التأثير الذي يؤدي إليه الشعر والفنون هو تأثير سلبي، لأنه يتأتى عن التمثل، ويفسد الجانب الأخلاقي فيه مما يؤدي إلى إضعافه وليس العكس.

ذكر "أرسطو" التطهير في كتابه " فن الشعر " بشكل سريع وعابر مرتين (الفصل 6، والفصل 11) أما في كتاب " علم البلاغة " ، فقد ربط ما بين مشاعر الخوف والشفقة اللذين يشعر بهما المتفرج الذي يتمثل نفسه في البطل المأساوي وبين التطهير . كذلك ربط في كتاب «السياسة " ما بين التطهير والموسيقى حسب أنواعها، وذلك من منظور طبي بحت.

وقد عد الموسيقى " الكاتارسية" (التطهيرية) صالحة لعلاج بعض الحالات المرضية التي يكون المريض فيها مسكوناً بالأرواح، ذلك أن الموسيقى العنيفة تسيطر على المستمع وتمتلكه وتحقق النشوة الانفعالية واللذة، فتكون بمثابة العلاج الذي يداوى المستمع ويطهره و ينقيه[1] ، ونجد الفكرة ذاتها عند "الفارابي" .

لا يرى "أرسطو" في التطهير مجرد علاج، بل يعده أيضاً من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي؛ إذ نجد ـ إلى جانب المتعة الجمالية التي ترتبط بالبناء الخيالي الذي تحققه التراجيديا من خلال المحاكاة والإيهام المسرحي في ذهن المتلقي ـ المتعة واللذة التي تتولد عن عملية التطهير.

* أفلاطون Platon (427 - 347 ق.م) : من مشاهير فلاسفة اليونان. تلميذ سقراط ومعلم أرسطو.درس في بستان أكاذميس في أثينا. أساس فلسفته "نظرية الأفكار" . فالحقيقة ليست في الظواهر العابرة ولكن في الأفكار السابقة لوجود الكائن والتي هي مثال له. أسمى هذه الأفكار "فكرة الخير". من مؤلفاته : "الجمهورية" "السياسي" "المحاورات "، "كريتون" ، "فيدون" ، "تيمة" ،"الوليمة"، "الشرائع" . وقد وصلت نصوصها في الغالب إلى العرب ملخصة أو مجزأة ما عدا "الشرائع".

[1] المرجع نفسه.

و قد تطرق "ابن سينا"** إلى هذا في شرحه و تلخيصه لكتابات "أرسطو" حين رأى أن الكلام المتخيل (أي الشعر)، هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر و اختبار، وبالجملة تنفعل له النفس انفعالا غير فكري [1] .

سعى "أرسطو" من خلال الفن إلى الوصول إلى التطهيرالتام عند المتلقي. و الفن عنده ليس محاكاة لعالم المثل (كما هو الحال عند "أفلاطون")، بل محاكاة للطبيعة بغية خلق نموذج أفضل وأجمل منها[2] ، ويقصد بالمحاكاة تكوين عالم رمزي وخيالي، لا يقلد الأصل المثالي عند أستاذه "أفلاطون"، إنما هو واقع وملموس يؤدي إلى التطهير من الانفعالات الضارة[3].

قدم « "أرسطو" نظرية في الأدب أراد لها أن تكون شمولية، أي أنها تتحدث عن الماهية وعن التغيرات التي ترافقها، فأشار في مفتتح كتابه " فن الشعر" إلى أنه يعنى بدراسة الشعر حقيقته وأنواعه، والطابع الخاص بكل منهما»[4]، والطابع الخاص يمثل الشكل (الشكل الشعري) وهو في تغير مستمر ، والشعر وماهيته يمثل النوع أو الجنس وهو ثابت عنده ، والماهية (الجنس أو النوع) والشكل لا يختلطان أبدا في تفكيره.

وبناء على ذلك، فقد كان يحرص على الاهتمام بالأفعال والخرافة في المأساة، حيث يرى في هذا الصدد بأن «الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة»[5] لأنهما العنصران اللذان يجري عليهما تغيير كبير، فجوهر المأساة « إنما هو تركيب الأفعال والأحداث مع ما يصاحب هذا من مفاجآت وتعقيدات وتعرفات وحلول»[6]، وقد كان يعتقد أن مصدر اللذة

** ابن سينا (أبو علي 980 - 1037 م) : عرف "بالشيخ الرئيس ابن سينا".فيلسوف من كبار فلاسفة العرب وأطبائهم .تعمق في درس فلسفة أرسطو وتأثر بالأفلاطونية المستحدثة. فقد قال بفيض الله. له ميول صوفية عميقة برزت في "الحكمة المشرقية" وهي عبارة عن فلسفته الشخصية .من مؤلفاته المطبوعة : "القانون في الطب" و"الشفاء" في الفلسفة. و"الاشارت والتنبيهات" في المنطق و"النجاة"

1 المرجع نفسه.

2 عمار بن زايد :النقد الأدبي الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب. 1990. ص26.

3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص38.

4 المرجع نفسه، ص40.

5 أرسطو: فن الشعر.ترجمة وشرح وتحقيق :عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة، بيروت . لبنان.ص20.

6 المرجع نفسه، ص20.

الحقيقي لنفس المشاهد إنما يكمن في التحولات والتعرفات وعليه فقد كان يجل كثيرا عملية التحول التي تحدث في مسرحية "أوديب الملك" لـ"سوفوكليس"**، لأن التحول يقع فيها تبعا للاحتمال أو الضرورة[1].

إن ماهية الفن (الجنس أو النوع) وطابعه الخاص (الشكل) تترابط فيما بينها لتؤدي وظيفة في انسجام العالم الرمزي (المحاكاة)، فتخلق بذلك نوعا من التأثير والاستجابة؛ لأن "أرسطو" أراد أن ينقل نظام الطبيعة إلى الفن بواسطة المحاكاة[2]، حيث يعرفها بأنها « إيجاد ما لم تستطع الطبيعة إيجاده»[3]، وبذلك تسعى كل من المحاكاة والطبيعة نحو تحقيق شيء حي و ملائم، فضلا عن أن كلا منهما لا يُصنع إلا لغاية. ومهمة الفنان لا تنحصر في إمداد المتلقي بصورة مكررة لما يحدث في الطبيعة، وإنما تنحصر في العمل على التغيير من طبيعة الطبيعة[4].

و يتوخى من هذا التغيير الذي يقصده ـ كنتيجة نهائية ـ تغييرا في ذهن المتلقي، وهو ما لا يتم إلا من خلال التطهير ـ كما سبقت الإشارة ـ وحتى يتحقق ذلك على نحو مؤثر وفعال ، يشترط أن تكون أجزاء العمل الفني مرتبة ومتناسبة وواضحة؛ وبالتالي تتحقق أهم معاييرالعمل الفني الجميل عنده: وهي الترتيب والتناسب والوضوح.

وهذا الترتيب والتناسب والوضوح في العمل الفني يربطه بعملية الإدراك؛ فالخرافة ـ مثلا ـ « يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة» [5]، حتى يمكن تناولها بالإدراك، وبالتالي جعل المعنى حالة حالة موجودة ومتقررة بقوة، تظهر عندما تكون «المشاعر المستثارة بفعل الشيء المصنوع مشابهة للمشاعر المستثارة بفعل الأصل»[6] ، ومن ثمة يتحقق المعنى عند المتلقي ويخلق لديه التأثير والاستجابة (التطهير).

ترمي آراء "أرسطو" إلى تحقيق غاية نبيلة في الأعمال الفنية تجسدها فكرة التطهير،حيث لا يمكن أن يتم ذلك إلا من خلال تحقيق التأثير

** سوفوكليس Sophoklès (496 ـ 405 ق.م) :شاعر ومسرحي يوناني وصلتنا منه 7 مآس من أصل 130 ألفها. أهمها : "انتيقونه " و" أوديب الملك" و"اليكترا " .

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] أرسطو :عبد الرحمن بدوي، ص270.

[4] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص42.

[5] فن الشعر، ص24.

[6] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص43.

والاستجابة في قطب المتلقي. وهذا ما يتضح بجلاء أكبر في أرائه حول المسرح(التراجيديا والكوميديا).

فقد اعتمد ـ في تفسيره لعمليات الاستجابة التي تحدث على خشبة المسرح ـ على مفهوم المحاكاة، وما يرتبط به من مفاهيم كما أشرت إلى ذلك سابقا، وهو يرى بأن هذه المحاكاة التي تحدث في العرض الكوميدي هي « محاكاة الأدنياء، لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإن المضحك ليس إلا قسما من القبيح والأمر المضحك هو منقصة ما، وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء»[1] . أما التراجيديا فهي « محاكاة فعل جليل كامل، له عظمة ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات. وأعني بالكلام الممتع ذلك الكلام الذي يتضمن وزنا إيقاعيا وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء»[2].

وبناء على ما تقدم فهو يرى أن المحاكاة في التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، وللسعادة والشقاء، حيث إن السعادة والشقاء يقعان في العمل الفني. « والغاية هي فعل ما، وليست كيفية ما، على أن الكيفيات تتبع الأخلاق، أما السعادة أو ضدها فتتبع الأعمال. فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكن يتناول الأخلاق من طريق محاكاة الأفعال، ومن ثم فالأفعال والقصة هي غاية التراجيديات، والغاية هي أعظم شيء»[3].

وهدف التراجيديا إثارة « الإشفاق والخوف : الإشفاق على البطل مما عاناه وما يعانيه، والخوف عليه مما ينتظر أن يعانيه، وإنه عما يقال في هذا الصدد إن الإشفاق إنما يكون إشفاق المتفرج على البطل، وأما الخوف فيكون خوفا من المتفرج نفسه خشية أن يصيبه مثل ما أصاب البطل، أو قل إن الخوف الذي يحسه الرائي هو خوف من المجهول بصفة عامة...وإنه مما يذكر بمناسبة القول عما تثيره التراجيديا في نفوس الرائين من إشفاق وخوف أن "أفلاطون" كان قد هاجمها على هذا الأساس

---

[1] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. عالم المعرفة. ص342.

[2] المرجع نفسه، ص342.

[3] المرجع نفسه، ص343.

نفسه، إذ ما دامت التراجيديا تثير فينا الإشفاق والخوف، فهي إذن تزيد من جانبنا الانفعالي، وبالتالي تزيدنا ضعفا، أما "أرسطو" فكأنما أراد الرد على "أفلاطـون" حين قـال إن استثارة الخوف والإشفاق فينا من شأنها أن تطهرنا من هذين الانفعالين، إذن فالتراجيديا بهذا التطهير لنفوسنا من جوانب ضعفنا تزيدنا قوة»[1].

وذلك لأن اهتمام "أرسطو" بالمتلقي في المسرح هو اهتمام غائي؛ فهو يحرص أن يخرج الجمهور بالفائدة من المشاهدة، حيث تتلخص هذه الفائدة التي يؤكد عليها في تخليص الإنسان من المشاعر الضارة، وذلك لا يتم إلا من خلال الاستجابة.

و ترتكز هذه الأخيرة على البنية الفنية للعمل المسرحي؛ ففي المأساة تؤدي جسامة الخطأ وظيفة في الاستجابة بوصفها مثيرا غير اعتيادي، يضع المعنى في مركز الاهتمام « وإذا علمنا بأن المسرح اليوناني سليل الفلسفة والفكر، أي أنه يصنع بنياته الفنية لتصبح علامات دالة على مضمون ذهني كبير، ذي صلة بالوجود والإنسان، سنعلم لماذا كان المسرح اليوناني يُعنى أصلا بجسامة الخطأ بوصفه بنية فنية في العمل المأساوي» [2].

كانت« جسامة الخطأ بنية جزئية ضمن بنية أكبر هي بنية الاستجابة وهي البنية التي حضيت بعناية "أرسطو"، فهو يرى أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها. كما يقع لمن تروى له قصة "أوديفوس"*، ليس هذا فحسب، بل إن "أرسطو" يتحدث عن نظام للاستجابة، فيفرق بين المثير الفني الذي يخلق الاستجابة وبين إثارة الرعب التي لا شأن لها بطبيعة الفن» [3].

وهو يرى أن « أولئك الذين يرمون عن طريق المنظر المسرحي، أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، لا شأن لهم بالمأساة .لأن المأساة لا

---

[1] المرجع السابق، ص344.
[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص48.
* أوديفوس : أوديب Oedipe، وزيادة حرف العلة والسين لازمة في معظم أسماء الأعلام الإغريقية. ملك ثيبة Thebaïs .قتل أباه وتزوج على غير علم منه أمه يوكست. وما إن عرف الحقيقة حتى فقأ عينيه يأسا. وترك ثيبة تقوده ابنته أنتيقون. .
[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص48.

تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها، فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة فمن البيِّن أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث» [1] .

حيث ربط في هذا المقام بين المحاكاة والاستجابة، فوجد أن المأساة ليست مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضا محاكاة أحوال من شأنها إثارة الخوف والرحمة، وهذه الأحوال تظهر خصوصا حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة وعلى غير انتظار، ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة، وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقا. وعلى هذا فإن الخرافات (الحكايات) التي تؤلف على النحو الذي شرحنا هي بالضرورة أجمل الحكايات[2].

والذي يدل على ذلك عنايته بالمتغير (الشكل) الذي له وظيفة التطهير واللذة في المستمع أو المشاهد ، فهو يرى « أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للمأساة إنما هو في أجزاء الخرافة، أعني التحولات والتعرفات»[3]. ويضيف إلى ذلك عنصرا ثالثا اسماه " داعية الألم بـــاثوس Pathos" وهو ذلك « الفعل الذي يهلك أو يؤلم مثل: مصارعة الأبطال على خشبة المسرح والأوجاع والجروح وأشباهها»[4] .

بناء على ذلك، أصل إلى أن "التحول" الذي هو انقلاب العمل إلى ضده و"التعرف" الذي هو انتقال من الجهل إلى المعرفة، يؤدي إلى الانتقال من مشاعر إلى مشاعر مناقضة (من الكراهية إلى الحب أو العكس)، وهذان العنصران (التحول والتعرف) يرتبطان بوضوح عنده بالاستجابة والإثارة والجمال لأن « مثل هذا التعرف مع التحول يثير الرحمة أو الخوف»[5] .

وعلى ضوء ما تقدم، أجد أن فكرة التطـــــهير لدى "أرسطو" ترتـــبط « بإثارة انفعالي الشفقة والخوف لدى المتلقي في أثناء المشاهدة، والتطهير ليس هو " التطهر purification " بالمعنى الديني ولا "تطهير الجروح purgation " بالمعنى الطبي. فقد يوحي هذان المعنيان

---

[1] فن الشعر، ص38.
[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص49.
[3] فن الشعر، ص21.
[4] المرجع نفسه، ص32.
[5] المرجع نفسه، ص32.

بأن المتلقي عندما يذهب للمسرح تكون لديه انفعالات مختلطة أو شريرة، ثم تحدث لها في أثناء المشاهدة المسرحية وعقبها حالة من "الطهر" أو "الطهرانية". أو قد تكون لديه "أمراض انفعالية" يحدث لها "تطهير" في أثناء المشاهدة أو عقبها فتشفى»[1].

يمكن القول إن هذه المعاني لا تنقل أو تماثل المعنى الدقيق للتطهير كما قصده ، خاصة عند حديثه عن الانقلاب في الحدث، وكذلك التعرف الذي يعقبه لدى المشاهد؛ لأن التطهير يعتمد على التعرف، والتعرف عملية معرفية مرتبطة بالفهم الكامل للأحداث التي تقع أمام المشاهد. وبهذا يكون للتطهير معنى معرفي أعمق من معناه الانفعالي الذي كثيرا ما يتردد في الأذهان[2].

أخلص مما سبق إلى أن عملية التطهير هذه تشتمل على جوانب انفعالية وجوانب عقلية؛ جوانب انفعالية ترتبط بإنجاز وظيفة التراجيديا من خلال مشاعر الشفقة التي تشتمل في جوهرها على انفعالات اقتراب (التعاطف أو التقمص)، وكذلك الخوف الذي يحوي بداخله انفعالات الابتعاد (أو المسافة النسبية). كما أن انفعالات أو عمليات معرفية أخرى قد تدخل أثناء فعل التلقي المسرحي كإثارة التوتر وإشباعه، أو الغضب أو الفرح أو الاستنكار[3].

تتوالد، خلال عملية المشاهدة في المسرح، المعاني والأفكار والأهداف والدوافع والاهتمامات لدى المتلقي. ومن ثم يقوده العمل المسرحي نحو حالة خاصة من الفهم الكامل، يتجاوز مجرد عملية تعاطف أو تقمص أو تطهير انفعالي مؤقت، لأن ما يحرص عليه "أرسطو" هو التطهير التام والدائم وليس مجرد نزوة عابرة يمر بها المتلقي. و الفهم الكامل والصحيح هو ما يسمح له بتطهير نفسه باقتناع وفهم ودراية من كل المشاعر والتوترات الضارة، وبالتالي يتحقق هدف الفن كما رسمه.

ولهذا كله، كانت الاستجابة « جزءا أساسيا من بنية العمل الأدبي، لأن المقومات التي يقوم عليها العالم الرمزي (المحاكاة) عنده، هي مقومات موضوعة لإحداث عملية الاستجابة، فكأن المعنى الأدبي يستثمر

[1] التفضيل الجمالي، ص346.
[2] المرجع نفسه، ص346.
[3] المرجع نفسه، ص346.

قدرة الاستجابة على تمكينه»[1]. بمعنى أن البنيات التي يوظفها المبدع عند "أرسطو" يجب أن تسعى لتحقيق الاستجابة ،مع المحافظة على المعنى. ولذا فالنظرية القديمة تبحث في وسائل التمكين، وتسعى إلى المحافظة على معنى النص، أي المعنى الذي حاول المؤلف أن يوصله[2].

لأنتهي في الأخير إلى أن "أرسطو" يرى بأن العمل الفني يجب أن يحدث استجابة عند المتلقي، بحيث يتمكن المعنى الذي يريده المرسل في ذهن المتلقي تمكنا تاما وكاملا، مما يستدعي جملة من الأدوات والتقنيات التي ينبغي توفرها لتحقيق هذه الاستجابة، ويجسد التطهير مقياس نجاح المبدع في تمكين معناه عند المرسل إليه.

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص50.
[2] المرجع نفسه، ص50.

1 - 3 : عند "لونجينوس"* :

إن الحديث عن مفهوم التلقي عند "لونجينوس" يؤدي إلى استقصاء نظريته في السمو؛ حيث وضع نظرية في السمو تنطوي على قيمة جمالية خاصة، تتضمن أنماطا متعددة للاستجابة[1]. والسمو عنده له معنيان: « الأول يظهر على نحو ملموس في العمل الأدبي، فهو امتياز خاص وبراعة في التعبير. والثاني فيه مسحة أفلاطونية، فهو صدى لروح عظيمة، لذلك فإن الفكرة في بعض الأحيان تثير الإعجاب دون النطق بكلمة واحدة، وذلك بسبب ما تضمنته من عظمة في الروح»[2].

ويتجسد السمو الذي يظهر في العمل الأدبي في التعبير،وذلك من خلال الامتياز الخاص، والبراعة في اختيار الأشكال المختلفة التي لها قدرة على تكوين صور إيحائية مؤثرة.

فهويعرف السمو " أو الجلال Sublimity " بأنه نوع من سمو الحديث و تفوقه؛ حيث يعده السمة المميزة لأعظم الشعراء وكتاب النثر، الذين يستطيعون بشكل بارع وساحر إدخال سحر بيانهم إلى وجدان المتلقي، ونقله ـ على الرغم منه أحيانا - إلى عوالم الخيال الملهم .

ويرى أن سبيل السمو يجب أن يتم عن طريق الصنعة والفطرة معا؛ ذلك أنه يرفض بوجه خاص الفكرة التي تذهب إلى أن التأثير في المتلقي يمكن أن يتم عن طريق الفطرة وحدها، دون عون من الصنعة، وعلى الرغم من ذلك فإن أهم مصدر للسمو الفني هو العظمة الفطرية التي تمنح موهبة إدراك الأفكار العظيمة، وقوة توليد واستلهام العاطفة[3].

ذلك أن الجلال هو أثر من آثار العقل الجليل والسامي، ولهذا فهو يشدد على الاهتمام بشخصية الكاتب(الشاعر أو الخطيب أو غيره من

* لونجينوس ـ دويونوسيوس كاسييوس (213؟ – 173ق.م): فيلسوف وبلاغي يوناني. تلقى العلم في الإسكندرية, ثم درس الفلسفة والبلاغة وفقه اللغة في أثينا. ينسب إليه كتاب "في سمو الأسلوب On the Sublime "وهو كتاب في البلاغة والنقد شغل الشعراء وأهل الأدب دهرا طويلا. http://www.khayma.com/almoudaress/falasifah/falasifah4.html.

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] حسن البنا عزالدين:الشعر والجنون.
.http://www.suhuf.net.sa/1999jaz/apr/15/cu8.htm

المبدعين) ويؤكد وجوب استخدامه الدائم للغة الحماسة والإلهام [1] حتى يثير المتلقي، وبالتالي يحقق التواصل في أسمى مظاهره. فالإنسان الجليل (السامي) يرتفع بالمتلقي تجاه عظمة الإله الروحية، على حد تعبير "لونجينوس"[2].

إذ أن رؤية بحر عاصف ـ مثلا ـ أو منظر بركان تجعله يتأمل عظمة الخالق وقوته، كما أن رؤية منظر الغروب أومنظر الشلال تجعل المتلقي في جو من الإجلال والتعظيم لمبدع هذا الجمال.

فالسامي (الجليل)، حسبه،« كل حافل بالإيحاء، وما يصعب بل يستحيل صرف الانتباه عنه، وما يبقى في الذاكرة قويا ولمدة طويلة»[3]. فالعمل الأدبي الذي يحوي عناصر التأثير، هو ذاك الذي يخلد في ذاكرة المتلقي ويستحوذ على اهتمامه، وما دام المتلقي مغرم بكل ما هو سام وجليل فإن روحه « تتأثر غريزيا بالسمو الحقيقي، فتسمو معه، ثم تحلق بكبرياء، وهي تفيض بالسرور والزهو، وكأنها هي التي أنتجت ما سمعته»[4].

ذلك أن الامتياز الخاص والبراعة، اللذان يظهران في الأعمال الأدبية على وجه الخصوص، إنما يظهران السمو الخاص بالكاتب، ثم يتحولان إلى بنية استجابة لتحقيق السمو عند المتلقي، لأن روحه، كما يرى "لونجينوس"، تتأثر بالسمو وتسعد به كأنما هي التي أنتجته.

ولو تصفحنا كتابه " في سمو الأسلوب on the sublime" لوجدناه يقدم بوضوح طريقة متميزة في الصياغة والتأليف والكتابة تؤثر على السامع المتلقي :

« سوف تبحر من مدينة "إليفاتين Elephantine" صاعدا، وعندها ستصل إلى سهل منبسط، وبعد عبور هذا السهل سوف تستقل سفينة أخرى وتبحر لمدة يومين، ومن ثم تصل إلى مدينة عظيمة اسمها "ميرو mero"، ألا تلاحظ يا صديقي كيف يقودك خيالك عبر المكان

---

[1] المرجع السابق..
[2] المرجع نفسه.
[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص52.
[4] المرجع نفسه، ص52.

بواسطة "هيرودوت* Hêrodotos" (وهو صاحب التعبير الذي علق عليه "لونجينوس") ويجعلك ترى ما تسمعه؟[1] » .

وأفعال الخطاب الشخصي المباشرة في مثل هذه الحالات (ألا تلاحظ يا صديقي) تضع المستمع في المشهد المجسد، حيث يظهر وكأن هذا الحديث موجه نحو شخص واحد وليس إلى الجميع، ذلك أن "لونجينوس" يسعى إلى جعل مستمعه شخصا يقضا وأكثر حماسة وحضورا ومشاركة؛ حيث يحرص على لفت انتباهه حين يخاطبه باستخدام خطاب كلمات موجهة إليه شخصيا، مما يجعل المتلقي يشعر شعورا حقيقيا بالمشاركة الفعالة[2].

إن هذه الإشارة منه للمتلقي السامع، إشارة مهمة دالة على الاهتمام الكبير به؛ فهو يميل إلى استعمال كلمات جليلة سامية تجعله (المتلقي) يقظا وأكثر حماسة وحضورا ومشاركة . بيد أن المشاركة التي يقصدها ليست المشاركة الفعلية في إعادة بناء العمل الفني ، إنما مشاركة البطل أحداثه أو مشاركة المؤلف قصته، وحضوره أثناء تواصله مع العمل الأدبي.

وعلى الرغم من الاهتمام البالغ الذي منحه للمتلقي، من خلال معنى المشاركة، فإن هذا الاهتمام لا يصل إلى مستوى ما تعنيه كلمة المشاركة في النظرية الحديثة؛ حيث إن معناها عند "لونجينوس" لا يرقى إلى المعنى الذي يدعو إليه أصحاب النظرية الحديثة[3] ، حيث العمق والشمولية وإعادة بناء المعنى (نقد القارئ في العصر الحديث).

طبق "لونجينوس" فكرة السمو في ميدان الأدب على اعتباره استجابة كبرى تتحقق بأشكال مختلفة في التعبير الأدبي، وتمتلك القدرة الكبيرة على إحداث التأثير التام الذي لا يقاوم، والذي يتجاوز حجة الإقناع؛ ذلك أن « اللغة الرفيعة لا تقنع المستمعين ولكنها تُدخل الطرب إلى نفوسهم، وفي كل وقت، وعلى كل حال، يتغلب الكلام المؤثر بسحره الذي يغمرنا به على

---

* هيرودوتس Hêrodotos (484؟ - 425؟ ق.م) : مؤرخ ورحالة يوناني لقب ب"أبي التاريخ". زار العالم المعروف آنذاك لاسيما العراق وفينيقيا ومصر. له " تاريخ " هو من أهم المراجع لمعرفة أخبار الأمم القديمة وأساطيرها.

[1] جماليات التلقي ، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

غيره من الكلام الذي يهدف إلى الإقناع والإرضاء. إن السيطرة على قناعاتنا أمر ممكن عادة، أما ما هو سام في بلاغته فأثره لا يقاوم وقوته عنيفة تسيطر على أفئدة المستمعين»[1].

فهو - إذن - يركز على السامي باعتباره يؤثر في المتلقي، لا بقوة حجته وبرهانه، إنما بسموه وجلاله وتعاليه؛ إذ أن الإنسان يتأثر بكل ما هو سام في الحياة، ويصبغ نوعا من الهيبة والإجلال على كل أمر يلمح فيه سموا وجلالا، مما يحدث في ذات المتلقي نوعا من الرهبة والانبهار، و يستمر ذلك مدة من الزمن.

كانت اللغة عنده شكلا من أشكال القوة[2]، التي تتحقق بواسطة اللغة الرفيعة ، حيث يُفترض فيها امتلاك قوة و قدرة على الاستجابة والتأثير في المتلقي ، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال خمسة مصادر للسمو هي[3]:

1 - القدرة على خلق الأفكار العظيمة، وتتأتى إما من نبل متأصل في الكاتب، أو من براعة في اصطفاء وتنسيق المواضيع ذات التأثير البليغ.

2 - العاطفة المتأججة الملهمة.

3 - حسن استخدام المؤثرات والمجازات الأسلوبية والبلاغية .

4 - اختيار الكلمات ودقة الألفاظ وجمال اللغة.

5 - المقدرة الإنشائية الرفيعة و الجليلة.

وهذه المصادر الخمسة، التي ينبغي أن تتميز بها اللغة لتجسيد السمو، تعمل مجتمعة؛ حيث يحرص على أن تحقق التناغم والتلاحم حتى تكون لها قدرة التأثير على الجمهور تأثيرا قويا وحاسما، إذ لا قيمة لها إذا حالت دون تحقيق المقدرة على خلق الاستجابة، لأجل ذلك « انتقد "سيسلياس" لأنه حذف الانفعال العاطفي من هذه المصادر، فقال: "لا شك أنه مخطئ إذا فعل ذلك". معتمدا على أن سمو البلاغة والانفعال العاطفي وحدة كاملة، أو ظن أنهما أمر واحد، لا انفصال لأي أحدهما عن الآخر، إذ أن هناك بعض الانفعالات التي تبعد بعدا شاسعا عن السمو، وهي من طبقة

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص53.
[2] جماليات التلقي، ص 34.
[3] حسام الخطيب :محاضرات في الأدب الأوروبي (ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية) ، ص 425.

أدنى، مثال ذلك الرأفة والحزن والخوف، ومن ناحية أخرى توجد أمثلة عديدة على بلاغة سامية مستقلة عن الانفعالات العاطفية»[1].

يتضح مما سبق، أن الانفعال عنده لا يمثل دوما سموا، فثمة انفعالات لا تحققه، ذلك أن السمو مقدرة، وعلى الكاتب أن يحسن اختيار الانفعالات التي تسهم في خلق السمو البياني عند السامع الموجود دوما طرفا في مقياسه[2].

ففي تعليقه على فقرة منسوبة لـ"هوميروس * Homêros" :

« وإلى أبعد مدى تستطيع أن تميز عينا رجل، عبر ضباب البحر، رجلا يحدق وهو جالس على صخرة من بحر حالك خمري، تثب خيول الخالدين طاوية هذا المدى بقفزة واحدة عالية الصهيل»[3] يقول :

« إنه يجعل من اتساع الكون مقياسا لقفزتهم . إن سمو هذه الصورة طاغ لدرجة تجعلنا نطلق صيحة تعجب بشكل طبيعي متسائلين: ترى لو قفزت هذه الجياد الإلهية مرتين متتابعتين ألا تجتاز حدود هذا الكون!»[4].

فهو يعقب على المقطوعة السابقة بالتعجب والتساؤل؛ وذلك رغبة منه في تبيان قوة الصورة الإيحائية المؤثرة في المتلقي، حيث إن السامع حين يطرح على نفسه إمكانية قفز هذه الجياد مرتين فهو يسهم في إنتاج معنى من جهة، ويسهم في قراءة تأويلية بسيطة للنص من جهة أخرى، مما يجعله مشاركا وحاضرا ومنتبها أثناء قراءة العمل.

إلى جانب ذلك يرى ـ من أجل جذب السامع إلى العمل الفني ـ « أنه من الضروري أن نجد مصدرا واحدا لهذا السمو، وهذا المصدر هو الاختيار المنظم لأهم العناصر الموجودة، وجعلها في شكل منسجم متسق، وهو حسن التركيب، وكل هذا لأجل تكوين ما يدعى بجسم واحد؛ فالاختيار المنظم يجذب السامع بحسن انتقاء الأفكار، كما أن القدرة على

---

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص55.

* هوميروس Homêros (القرن 9ق.م) شاعر ملحمي يوناني. قيل إنه كان أعمى. نسبت إليه أشعار" الإلياذة" و"الأوذيسة" و"الأغاني الهوميرية" التي أثرت تأثيرا عميقا على مستقبل الشعر الأوروبي والإنساني.

[3] سمو البلاغة، ص50.

[4] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص55.

التركيب تجذبه في جمعها لهذه الأشياء المختارة، فمثلا تختار "سافو** Sapho" العواطف الملازمة للانفعالات المحمومة من كل مكان في حياتها الواقعية، ولكن تُرى أين يظهر امتيازها الأسمى؟ إنه يظهر في مهارة اختيارها وربطها بإحكام أكثر الحالات الانفعالية لفتا للأنظار، وأشدها عنفا»[1].

بمعنى أن الانفعالات التي تحقق السمو هي تلك التي تترك أثرها في السامع وتلفت نظره وتشد اهتمامه، وليس مهما إن كانت هذه الانفعالات تلقي الرهبة في القلوب أو تنتهك حرمة الشعور، إنما المهم هو أن تخلق استجابة وتأثيرا عند المتلقي. وهذا ما يحرص عليه.

وهذا يعني أن نظرية السمو عند "لونجينوس" ـ إجمالا ـ تتلخص في سعيها لتمكين المعنى الفني في ثوب أنيق، حيث يُصبغ الأسلوب بهالة من الجلال والسمو باعتماد خصائص لغوية وأسلوبية متنوعة، لجعل المتلقي في حالة من الرهبة والشعور بالعظمة تجاه ما يسمع، فلا يجد مناصا من قبول التأويل والفهم الذي رسمه المبدع، فيتمكن المعنى من نفسه، ويستسلم لسمو العمل الفني وجلاله فتتحقق غاية هذا الفكر.

بناء على كل ما سبق (الفكر السفسطائي، آراء أرسطو، آراء لونجينوس)، يمكن القول إن التأويل في النظرية القديمة يقوم على كشف معنى المؤلف ووسائل تمكينه، فاقتربت مباحث هذه النظرية من البحث الأسلوبي، على عكس النظرية الحديثة في التلقي التي تقوم بإعادة بناء المعنى من خلال فعل الإدراك. فعملية الإدراك عملية دالة في النظرية الحديثة، في حين أن وسائل الأسلوب هي التي تكون دالة فقط، في النظرية القديمة. وهذا فرق جوهري بين النظريتين[2].

**سافو Sapho (نحو 625 ـ 580 ق.م) : شاعرة يونانية امتازت بالغزل.ذاعت شهرة دواوينها التسعة في التاريخ القديم.فقدت أكثر أشعارها .

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص50.

2 ـ التلقي في الفكر العربي:

كان الشعر العربي القديم شعرًا جماهيريًا، يُلقى شفاهة في المحافل والمجالس والأسواق الأدبية، و كان اهتمام الشاعر بالمتلقي وحرصه على أن يتواصل معه من خلال تقاليد توصيل فرضتها ظروف مثل الإبلاغ والإفهام وصدق الشعر ووضوحه:

وإنَّمَا الشِّعرُ لُبُّ المَرْءِ يَعرِضُه عَلَى المَجَالِسِ إنْ كيسا وإن حُمقا

وإنَّ أشْعَرَ بَيْتٍ أنْتَ قَائلُه بيْتٌ يُقَال إذا أنْشَدتَه صَدَقَا[1]

وفي هذه الظروف نشأت تقاليد خاصة بالمتلقي؛ مثل العفوية والمباشرة والسهولة والاستهلاك الذي « لا ينهض ـ في الغالب ـ لاستثمار الرموز أو التوغل إلى ما بعد الدلالات اللفظية أو التقاط دلالة اللمح والوحي. وصاحب هذا النوع من التلقي لا يهتم بأن يعمل عقله أو يحكم مكتسباته الثقافية الرفيعة لتقويم ما يتلقاه»[2].

وانطلاقا من كون الشعر يلقى شفاهة، وجدت خاصية شعرية أسرت السامع وشدت انتباهه أثناء تلقيه الشعر، وهي خاصية التغني بالشعر والإطراب به وله:

تَغنَّ في كلِّ بَيْتٍ أنتَ قائلُه إنَّ الغِنَاءَ لِهَذا الشِّعر مِضْمَارُ[3]

ويقول الشاعر :

إذا الشِّعْرُ لمْ يَهزُزْك عنْدَ سَمَاعِهِ فَلَيْسَ خَليقا بِأنْ يُقَال لَهُ شِعر[4]

كان الذوق العربي العام يؤثر سهولة الألفاظ، وكان يفضل أربعة أغراض شعرية على غيرها؛ وهي النسيب والفخر والمدح والهجاء،

---

[1] في الإبداع والتلقي (الشعر بخاصة)، ص175.
[2] المرجع نفسه، ص176.
[3] المرجع نفسه، ص176.
[4] السعيد بوسقطة : شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي. مجلة التواصل. جامعة عنابة. ع8. جوان 2001. ص217.

يؤثرونها لأن لها صلة وثيقة بحياة الشعور والاجتماع. فالنسيب مثلا لشيوع الغناء وكثرة المغنين[1].

كان هذا الذوق العربي العام متوحدا بصفة عامة، حيث يتجلى ذلك بوضوح في العصر الجاهلي والإسلامي؛ حيث أدرك المتلقون (السامعون) « بفطرتهم أن "جريرا" و"الفرزدق" و"الأخطل" أشعر شعراء عصرهم، وأن الثلاثة ملأوا العصر أو شغلوا أهله، وصوروا جميع نزعاته . أجمع الإسلاميون على ذلك لم يشذ منهم أحد، ولم يضف منهم أحد إلى الثلاثة رابعًا. فلما جاء اللغويون أقروا ذلك»[2].

و كان الذوق العربي العام يطرب لسماع الشعر ويهتز له، فاللذة (الطرب والهزة والارتياح) الحسية الآنية هي إحدى جماليات التلقي القديمة؛ يقول "القاضي الجرجاني"[*] :

« ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده (الشعر) وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته»[3] .

ويقول في موضع آخر :

« ثم أحسست في نفسك عنده هزة ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها»[4] .

كان الجمهور المتلقي قديما متوحدا في ذوقه ـ خصوصا في العصر الجاهلي والإسلامي ـ وفي تواصله مع الشاعر وفي تلقيه للشعر، وكان من عادات الشاعر العربي « أن يهتم بالمتلقي ويحرص على التواصل معه إلى درجة تحول بها إلى هاجس بمنزلة رقيب، كثيرا ما يرسم للشاعر بعضا من توجهاته الشعرية، بل إن الأمر وصل عند بعض الشعراء إلى انحطاط شعره وهبوطه فنيا إلى مستوى المتلقي الممدوح مثلما حصل من

---

[1] طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري) . دار الحكمة . بيروت لبنان. ص62.

[2] المرجع نفسه، ص62.

[*] القاضي الجرجاني (أبو الحسن علي 948 - 1001 م) : شاعر ولي القضاء في جرجان والري. توفي في نيسابور. له "ديوان" . و" الوساطة بين المتنبي وخصومه ".

[3] في الإبداع والتلقي (الشعر بخاصة)، ص 176.

[4] المرجع نفسه، ص176.

"البحتري" عندما هبط ببعض قصائده إلى مستوى فهم ممدوحه (المتوكل) » [1] .

بناء على ما تقدم، يمكن الحديث عن التلقي في النظرية العربية القديمة من خلال ثلاث محاور كبرى هي:

1 ـ نظرة الإنسان العربي للجمال.

2 ـ البلاغة العربية. 3 ـ التأويل القرآني.

وسبب اختياري لهذه المحاور هو سبب عملي، يتعلق بالمادة العلمية من جهة، وسبب منهجي يرتبط بالرغبة في التقسيم المنهجي من جهة ثانية، ذلك أن التلقي في القديم لم يكن مفهوما مستقلا بذاته يمكن دراسته بمعزل عن المواضيع المختلفة المرتبطة به، إنما كان مفهوما مرتبطا بعدة حقول معرفية ، حيث إن الناقد و الفيلسوف العربي لم يهتم بالتلقي كموضوع مستقل بذاته، إنما كان ذلك مضمنا في دراساته وأبحاثه، وعلى الباحث في هذا الامر أن يستنطق هذه الآراء ويمحصها لعله يصل إلى رؤية إن لم تكن واضحة كل الوضوح فهي لا تعدم بعضا من الوضوح. ولهذا فلا يمكنني أن أزعم بأن اختياري للجمال والبلاغة والتأويل القرآني هو اختيار صائب ، إنما هو اختيار اضطرني إليه ما توفر لي من المراجع ولو أني لا أشك لحظة واحدة أن هذا التقسيم ينقصه كثير من العناصر والتفاصيل.

---

[1] المرجع السابق، ص176.

2 - 1 الإحساس بالجمال:

يرى بعض النقاد المحدثين[1] أن النظرية الجمالية عند العرب غير متبلورة حتى الآن، فلا توجد « نظرية متكاملة فصل القول فيها أحد الفلاسفة العرب وتناولها تناولا مستقلا »[2]. ومع ذلك فإن أي محاولة لكتابة تاريخ فلسفة الجمال لا تصور النظرية الجمالية عند العرب تعد محاولة لا يمكن الاكتفاء بثمراتها، لأن هذه النظرية ـ مع البحث والاستقصاء ـ لا تنفصل عن تاريخ الاسطتيقا[3].

فالعربي في الجاهلية كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس، أو لنقل إنها لم تكن المعرفة الواعية، أو بلفظ أدق المعرفة الناتجة عن تأمل وتركيب[4].

فالشاعر الجاهلي ـ مثلا ـ « لم يكن ينفعل إلا بالصورة الحسية للمحبوبة، فراح يجسم لنا في محبوبته المثل الأعلى للصورة الحسية . وكان نتيجة ذلك أننا لا نستطيع أن نتعرف شخصية كل محبوبة، لأننا لن نجد إلا صورة واحدة هي المثل الأعلى الذي يتمثل في كل محبوبة»[5].

و هذا الأمر جعل النظرة الجمالية عند الجاهليين تعتمد على الصور الملتقطة بحواس الأبصار والذوق، أي أن الجاهلي « لم يفكر في الجمال وإن كان قد انفعل بصوره، وهو لم ينفعل بكل صوره ، بل انفعل بصوره الحسية، وبخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقا، أو بالفم فكان لذيذا أو باليد فكان ناعما»[6].

وهذا يشير إلى أن النظرة الجمالية للعربي القديم كانت نظرة حسية في تذوقه، بيد أنه لا يمكن الإنكار بأن العربي كان ذواقا للشعر،والشعر في نهاية المطاف أفكار مصنوعة بشكل فني، والأفكار يمكن أن تقسم إلى ثلاثة أقسام :

---

1 منهم عز الدين إسماعيل.
2 عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة).ص109.
3 المرجع نفسه، ص 120.
4 المرجع نفسه، ص 109.
5 المرجع نفسه، ص112.
6 المرجع نفسه، ص113.

«الفكرة العارضة ، وهي الآتية من الحواس.

الفكرة المصطنعة ، وهي التي ينشئها الذهن ويبدعها.

الفكرة الفطرية ، وهي التي تستمدها النفس من ذاتها قبل اتصالها بالعالم الخارجي، وهي تمتاز على غيرها بالوضوح والبساطة.»[1].

حيث إن المتلقي لهذه الأفكار لا بد له من أن يتأثر بها، ولا يتم هذا التأثر إلا إذا وُجدت آليات معينة تحققه مثل الإيقاع والموسيقى والإنشاد التي تثري الجانب الجمالي للأفكار حتى تصل إلى إذن السامع جميلة، فيحس بلذة ومتعة، لأنهما شرطان من شروط الجمال[2].

ولهذا السبب كان ثمة اهتمام كبير بالغناء في الشعر العربي القديم، بل« أصبح الشعر في العرف يعني الغناء،كما نجد في قول"عمر بن الخطاب"(رضي الله عنه) للنابغة الجعدي: أنشدنا من غنائك..يعني شعرك»[3].

و قد« أجمعت الروايات على أن الشعر العربي كان يُنشد في أسواق الجاهليين فيهز قلوب السامعين هزاً، ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد، وكان يُنشد أمام النبي صلى الله عليه وسلم وفي حضرة الخلفاء فيطربون له»[4].

كان للإسلام دور جذري لا ينكر في بعث مفهوم فلسفي للجمال؛ فقد لفت القرآن الكريم العربي إلى مظاهر الجمال في هذا الكون، وهذه « وحدها نقله لها قيمتها من ناحية تاريخ التطور الفكري للعربي، فلا شك أن الوقوف أمام الطبيعة والانفعال بهذا الجمال يتطلب وعيا جماليا أرقى من ذلك الذي تمثل عند الشعراء الجاهليين في موقفهم من جمال المحبوب»[5].

---

[1] أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري: مبادئ في نظرية الشعر والجمال. النادي الأدبي بحائل.www.adabihail.gov.sa/books.php ?verd=1
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه.
[4] المرجع نفسه.
[5] الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص113.

كان لفلاسفة الإسلام إسهامات جليلة في مفهوم الجمال؛ فالفيلسوف "الكندي"* في مؤلفه عن الموسيقى، وضع تنظيرا للتذوق الجمالي الخاص بالألحان والألوان والروائح،فالألوان المختلفة برأيه مثل الألحان تستطيع أن تعبر عن هذا الشعور أو ذلك وتثيره، كما يوجد بين أنواع معينة من الألوان والألحان من حيث تأثيرها النفسي تشابه معين. وكذلك الحال بالنسبة للروائح التي يعدها موسيقى صامتة[1].

والموسيقى عند "الفارابي"** تمنح الإنسان السعادة والسرور، حيث تنمو في حدودها ثقة وفهم المتلقي، وعبر فهمه يكتشف في نفسه الجمال والكمال،لأنه يرى أن « علم الموسيقى ذو فائدة من حيث إنه يرجع توازن التفكير لذلك الذي فقده، ويجعل الذين لم يبلغوا الكمال أكثر كمالاً، ويحافظ على التوازن العقلي عند هؤلاء الذين هم في حالة توازن فكري . »[2].

ويرى أيضا بأن صلة معينة توجد بين الفنانين والشعراء. فمواد إنتاجهم الفني مختلفة، ولكن أشكال هذه المواد وتأثيرها وهدفها واحد أو على الأقل متشابه. وفن الشعر في الحقيقة يعتمد على نظم الكلمات.أما فن الرسم فيعتمد على الشكل والألوان، وهنا يكمن الفرق بينهما،إلا أن تأثير هذا وذلك هو واحد يعبر عنه في المحاكاة .وهدفها واحد هو التأثير على مشاعر الناس وحواسهم بمساعدة هذه المحاكاة[3].

فـ"الكِندي" أدرك أن النفس تتأثر بالألحان كما الألوان، وأن هذا التأثر سببه اللذة التي يحس بها المتلقي ، و"الفارابي" اعتقد أن الموسيقى تمنح الإنسان السعادة والسرور لأنه يحس خلالها باللذة والمتعة،وكذلك تفعل الأعمال الأدبية التي ترمي إلى التأثير على مشاعر الناس وعواطفهم. وهذا لا

---

*الكِندي (أبو يوسف يعقوب نحو 796 - 873 م) :من قبيلة كندة. دعي فيلسوف العرب.مارس نشاطه الفلسفي والعلي في بغداد على عهد المأمون.عني بالرياضيات والمنطق والعلوم الطبيعية والفلك والموسيقى والفلسفة.

[1] أوسكار حسان: مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي.
www.aklaam.net/derasat/derasat07.

**الفارابي (أبو نصر محمد ت 950 هـ): ولد في فاراب.من أعظم فلاسفة العرب.درس في بغداد وحرّان ثم أقام في حلب في بلاط سيف الدولة الحمداني. من مؤلفاته "الجمع بين رأي الحكيمين" و" كتاب الموسيقى الكبير" و "جوامع السياسية".كان متضلعا من الرياضيات والموسيقى. واشتهر بكتاب "المدينة الفاضلة التي انصرف إليها في أخريات حياته.

[2] مفهوم الجمال في الفكر الاسلامي.

[3] المرجع نفسه.

يتحقق إلا إذا كانت هذه الأعمال تحوي على مواطن الجمال فيها حتى تلتذ وتتمتع بها النفس،فيتحقق الغرض وهو الاستجابة.

و"الغزالي"** ـ في كتابه"إحياء علوم الدين"ـ يؤكد على أهمية الحواس من حيث هي أدوات لإدراك الجمال ، لكنه لا يقتصر عليها، بل يضيف إليها القلب (أو البصيرة الباطنة) فيقول :

« والقلبُ أشَدُّ إدراكا من العين، وجَمال المَعاني المدركة بالفعل أعظمُ من جمال الصور الظاهرة للإبصار، فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الالهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ»[1].

فـ"الغزالي" يحرص على دور القلب، الذي هو ذات المتلقي وليس عقله، فإذا أحلنا الحواس على العقل ، فإن ذات المتلقي ـ لذة القلب عنده ـ هي ما يدرك مواطن الجمال، وبالتالي تتم عملية الإحساس بالجمال من خلال الحواس والقلب معا، لأن الحواس ـ الجانب الحسي في المتلقي ـ لا تستطيع لوحدها أن تدرك هذه المواطن، وإنما مدار العملية كلها على جانب الذات وجانب العقل، على أن دور الذات أهم وأجل.

وقد جعل « الجمال الظاهر من شأن الحواس والجمال الباطن من شأن البصيرة»[2]، و الجمال الباطن هو الذي يميز الأعمال الأدبية و الفنية بصفة عامة، إذ أن البصيرة ـ التي هي ذات المتلقي ـ تدرك مواطن الجمال في الأعمال الفنية، ولا يتحقق لها ذلك ما لم تكن هذه البصيرة آلفة لصنوف الجمال متدربة على أنواع اللذة الفنية مستجيبة لضروب المتعة الأدبية.

فإذا كان هذا هو الجمال عند الفلاسفة المسلمين، فكيف كان المجتمع ينظر إلى الجمال؟ بل كيف كان يتفاعل معه؟ وهل ما قاله النقاد والفلاسفة في الجمال يصح عليهم وعلى عامة المجتمع؟ بعبارة أخرى، هل المتلقي الناقد أو المتلقي الفيلسوف هو نفسه المتلقي العادي للعمل الفني؟

** الغزالي (أبو حامد محمد ت 505 هـ / 1111 م) : متكلم لقب "بحجة الاسلام". نشأ أولا نشأة صوفية ثم انصرف إلى دراسة الفقه وعلم الكلام والفلسفة. علم في المدرسة النظامية ببغداد وكتب "تهافت الفلاسفة". وفيه كفر الفلاسفة أو بدعهم .له " احياء علوم الدين" و " المنقذ من الضلال".

[1] الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص117.

إن الإجابة عن هذا السؤال ليست إجابة قاطعة ولا حاسمة، ذلك أن السؤال يحيل على الحديث عن علاقة المجتمع بالفن، و « ليس غريبا أن نلجأ إلى المجتمع نبحث فيه عن كل ما يستطيع أن يمدنا به من تفسيرات لأوضاع وظواهر فنية بخاصة في الفن القولي الذي يستخدم اللغة أداة للتعبير»[1]، لأن المجتمع على صلة دائمة بفنانه (الشاعر في القديم)، وهذا الفنان خاضع لمجتمعه يتساوق مع حاجته. سواء رضي عليه الذوق المتوحد للمجتمع أو رفضه.

و كان لسلطة الذوق العربي المتوحد قيمة كبرى في استحسان الأعمال الفنية واستهجانها. فالمجتمع العربي لا يحاسب الشاعر على الجديد الذي أضافه إلى مجموعة الخبرات النفسية السابقة، وعن أهمية هذا الذي أضافه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية، ومدى ما فيه من عمق، ولم يسأله عن أي غاية نفعية أخلاقية أو غير أخلاقية، ولكنه كان يكتفي دائما بالمتعة الخالصة. فكانت نظرته إلى الأعمال الشعرية مرتبطة بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية. فهذه الاعتبارات والتقاليد هي التي أثرت في الأدب العربي، وكان الخروج عليها بمثابة الخروج على أوضاع المجتمع ومن ثم كانت أساسا من أسس النقد العربي القديم[2].

وهذه الاعتبارات والتقاليد التي يفرضها الجمهور المتلقي (المجتمع) على الشاعر(أو الفنان بصفة عامة) هي ما يمكن أن يدعى "الذوق العربي المتوحد".

و "توحد الذوق العربي" يعود إلى إحساس المتلقي العربي بالجمال، حيث إن « الإحساس بالجمال يختلف من شخص لآخر، ولكن المجتمع يخلق وحدة نسبية بين أذواق أفراده وإحساسهم بالجمال، بينما يختلف هذا المجتمع المعين مع غيره من المجتمعات في تقييمه للجمال، فأهل الريف يختلف ذوقهم عن أهل المدينة»[3].

مما يعني أن الإحساس الذاتي بقيمة جمالية معينة يكتسب ـ باشتراك عدد من الأفراد فيه ـ وجودا اجتماعيا موضوعيا ويصبح قيمة موجودة خارج الإنسان الفرد؛إذ ينشأ اتفاق بين أناس في عصر معين ومجتمع معين على أن ثمة خصائص ومقاييس معينة إذا توفرت في شيء استحق

---

[1] المرجع السابق، ص 257.
[2] المرجع نفسه، ص 259.
[3] جمال عبد الملك :مسائل في الإبداع والتصور.ط1. دار الجيل بيروت. 1991. ص15.

صفة الجمال. ويتولى الكشف عن هذه الخصائص والمقاييس وتعميمها النقاد[1] .

بناء على ما تقدم، أجد أن الذوق العربي المتوحد كان حسيا ماديا في مجمله في العصر الجاهلي، فلما جاء الإسلام تطور المجتمع العربي تطورا جليا، فهل يستبعد هذا، من الدراسة الجمالية عند العرب، تحديد عصر بذاته بدعوى أن الظواهر الفنية التي كانت شائعة في العصر الجاهلي استمرت في الشعر الإسلامي من جهة؟ ومادة النقد الأدبي في كل عصور الأدب ومجتمعاته كانت تتكرر نفسها بشكل أو بآخر من جهة أخرى؟ أم أننا مضطرون لدراسته في العصر الجاهلي والاسلامي؛ بحكم التطور الذي شهده المجتمع العربي وبالتالي تغير التقاليد والاعتبارات الفنية التي كانت تحكم الذوق العربي؟ . وكذلك بحكم انتشار الإسلام في بلدان الشرق والغرب؟، فدخل في مجتمعات «يقتضي أن يكون بينها اختلاف في الاعتبارات والتقاليد الفنية الخاصة بكل مجتمع»[2].

إن دراسة هذه النقطة من باب تاريخي أو دون مراعاته، سيؤدي حتما إلى نتائج تكاد تكون متشابهة؛ فالذوق العربي المتوحد الذي نتحدث عنه إنما يتضح في الشعر أكثر ما يتضح. وأغلب المجتمعات التي أخذت هذا الفن لم تستطع التأثير فيه بقدر ما أثر فيها. فكان من اليسير أن تبقى العادات والاعتبارات الفنية سائدة حتى في مجتمعات بعيدة عن المجتمع الصحراوي ، تماما كما يبرز ذلك في الشعر الأندلسي على سبيل المثال. مع أنه لا يمكن تجاهل ذلك الأثر الذي أحدثه الإسلام في تغيير الإحساس الجمالي العربي.

ولكن هذا « لم يمنع أن يكون لكل مجتمع من المجتمعات العربية طابع مميز واتجاه خاص، فالبيئة الحجازية صارت بعد الإسلام بيئة مترفة، تميل إلى الشعر الرقيق وتنفر من غلظة البدو، وينشأ فيها شعر ونقد يحفل كثيرا بهذا الطابع، وخير من يمثل هذه البيئة "عمر بن أبي ربيعة"* الشاعر، وصاحبه "ابن أبي عتيق" الناقد،وأوضح ما في هذا الشاعر أنه تناول موضوع المرأة بصراحة، وعد ذلك من وجهة نظر

[1] المرجع السابق، ص15.
[2] الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 260.
* عمر بن أبي ربيعة (644م - 711 م):شاعر غزلي من سراة القرشيين. رقيق الأسلوب لطيف العواطف في غزله.

المتزمتين والمتدينين عصيانا لله. ولكن المجتمع (الجمهور المتلقي) كان يتجاوب مع هذا الصوت»[1] .

ومن ثم أوجدت كل بيئة تقاليدها الجمالية بما يناسب ذوقها الفني؛ فالانسان الحضري متذوق للرقيق من الكلام، ومؤثر للتعابير السهلة، وملتذ بالإيقاعات الخفيفة، على عكس البدوي الذي يحبذ خشن الكلام، وما استعصى من التعابير.

استمر هذا الذوق العربي دهرا من الزمن، واستمر معه نموذج للنقد العربي القديم لم يكن له كيان واضح، فهو « نموذج يجمع بين النظرة التركيبية والتعميم والتعبير عن الانطباع الكلي دون لجوء للتعليل، وتصوير ما يجول في النفس بصورة أقرب إلى الشعر نفسه، وذلك هو شأن أكثر الأحكام التي نجدها منذ الجاهلية حتى قبيل أواخر القرن الثاني الهجري»[2].

يدل هذا النقد النموذجي على حالة من الثبات والسكون في الذوق العام للمتلقي، ومرد ذلك غياب الإحساس بالتغير والتطور في طبيعة الفن الشعري، وهذا الإحساس بالتغير والتطور - الذي يستشعره الناقد - هو « الذي يلفت الذهن - أو ملكة النقد - إلى حدوث مفارقة ما، ولا بد لهذه المفارقة أول الأمر من أن تكون ساطعة متباعدة الطرفين، حتى تمكن النظر الذي لم يألفها قبلا من رؤيتها بوضوح. وقد كان سموق النماذج الشعرية الجاهلية، ثم حركة الإحياء لتلك النماذج في العصر الأموي وبعض العصر العباسي واتخاذها قبلة للجميع أو الرائع من الشعر سببا في حجب كل حقيقة تطورية عن العيون. ولهذا لم يبدأ الإحساس بالتغير والتطور إلا حين أخذت بعض الأذواق تتحول عن تلك النماذج إلى نماذج جديدة وحين أخذت المقاييس الأخلاقية والقيم العامة والتقاليد المتبعة تنحني أمام تيارات جديدة أو تصطدم بها وحين تعددت المنابع الثقافية وتباينت مستوياتها»[3] .

وهذه الأذواق هي استجابات المتلقين، وهي في مجملها تحيل على ذوق عربي واحد يعتمد الفطرة والسماع والطرب قياسا لجودة الشعر أو رداءته. وكان لثبات هذا الذوق العام أحد الأسباب الهامة لثبات النقد القديم

---

[1] المرجع السابق، 269.
[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص14.
[3] المرجع نفسه، ص15.

في الفترة الجاهلية والإسلامية. أما النقد (متمثلا في آراء النقاد والفلاسفة) فكان معبرا عن أذواق المتلقين العرب.

يمكن القول كخلاصة إن التلقي الجمالي عند العربي قديما كان يرتكز على تقاليد واعتبارات فنية خلقها المجتمع والشاعر ، سعى من خلالها الالتذاذ والاستمتاع بالأعمال الأدبية وإرضاء ذوقه، فإذا حققت له هذا الجانب كانت أعمالا جمالية بحق، وكان المتلقي يتأثر بالفن ويستجيب له إذا وافق اعتباراته وتقاليده الفنية.

2 - 2 : البلاغة والتأويل القرآني:

لما جاء الإسلام، تحدى القرآن الكريم العرب وأمعن في التحدي، ووقف العرب إزاءه ذاهلين حيارى، لا يدرون كيف يعارضونه، ولا يجدون إلى تلك المعارضة سبيلا، وقد تحداهم ببلاغة نظمه وأعجزهم عن الإتيان بمثله، فحملهم ذلك على أن يقروا أن هناك كلامًا أبلغ من كلامهم، وإن كان من جنس هذا الكلام[1] .

كان القرآن الكريم حدثًا بارزا عند جمهور العرب، فقد أحدث هزة كبيرة سواء عند المتلقين العاديين أو المتلقين النقاد، وقد كان له أثرا في النقد، حتى أنه « يحق لنا الآن أن نتحدث باطمئنان علمي عن وجود نظرية محددة الافتراضات والمنهج والنتائج، نشأت في أحضان البلاغة العربية، ولها أصول في الدراسات التي دارت حول فكرة الإعجاز البياني في القرآن الكريم، ويمكن أن تعمم نتائجها على الفن كله»[2].

وهذه النظرية المتصلة بالإعجاز البياني في القرآن الكريم، التي يمكن أن تعمم نتائجها على الفن كله، صلتها قوية بوضعية المعنى (إنتاجه وتلقيه) مما يؤهلها لأن تكون نظرية ممكنة التطبيق في ميدان الفن كله[3] ، وقد وُسمت بنظرية "التمكين"؛لأن غرض البلاغة العربية تمكين المعنى في ذات السامع.

وتعود فكرة التمكين في البلاغة العربية إلى أصلين هما: دراسات الإعجاز القرآني والعناية بدراسة المعنى؛ إذ « كانت دراسات الإعجاز مصدرا مهما من مصادر الدرس البلاغي، حيث نشأت معظم مباحثه في ظل تلك الدراسات»[4].

كان القرآن معجزا للعرب على كل المستويات؛ فعلى مستوى الأسلوب وبنياته أعجز المتلقي وتحداه حين قدم رؤية خاصة في سرد الحدث (الأمثلة والقصص) تعتمد الإيجاز والبلاغة العالية دون خوض في وصف التفصيل، فالحدث القرآني ذو أهداف عديدة يصف بلغة جمالية

---

[1] ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص27

[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص63.

عالية راقية قوية متينة بقصد شد الإنسان إليه، وبالتالي إثارة دهشته العقلية والجمالية. و سورة "يوسف" خير مثال على طريقة السرد الإيجازي المعجز، حيث تسرد "السورة" على رغم قصرها سنوات وأحداث عدة من خلال حركة السرد المدهشة، والانتقال بشكل بليغ من التفاصيل إلى كبريات الأحداث، وبالتالي يُبنى المشهد القصصي وبقية المشاهد بناء متقنا بأسلوب قرآني يختلف اختلافا كليا عما ألفه العرب ، ويختلف أيضا عن البناء الأرسطي المعروف وبقية الأشكال في النص الأوربي الحديث[1].

ومن ثم كان القرآن الكريم مرتكزا أساسيا في ظهور البلاغة التي أولاها النقاد والدارسون عناية كبرى.

وتسعى البلاغة إلى التواصل التام والناجح بين الباث والمتلقي، وفي هذا الصدد يقول "الجاحظ"* في (البيان والتبيين) :

« يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع»[2]. فهو يحرص على التواصل السليم بين المرسل والمتلقي، فكما على صاحب اللفظ مهمة التوضيح والإفهام، فإن على المتلقي مهمة البحث عن المعنى المقصود.

والبلاغة «من حيث اللغة هي أن يقال بلغت المكان إذا أشرفت عليه وإن لم تدخله قال الله تعالى:" فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ

بِمَعْرُوفٍ " وقال بعض المفسرين في قوله تعالى:" أَمْ لَكُمْ أَيْمَانٌ

---

[1] modern theatrical rite: theatrical study by hadi al.mahdi 1997 . www.jamarattripod.com/toqs3.htm

*الجاحظ (أبو عثمان نحو 775م - 868 م): من أئمة الأدب العباسي بل العربي. ولد وتوفي بالبصرة.درس في البصرة وبغداد واطلع على جميع العلوم المعروفة في عصره. نسبت إليه فرقة الجاحظية وهي إحدى فرق المعتزلة. كان ثاقب البصيرة، متزن العقل، دقيق التعليل، حر الفكر، فجاءت كتبه تلقن العلم والأدب. من مؤلفاته الكثيرة: " الحيوان " و "البيان والتبيين" و "البخلاء" و"التاج".

[2] الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر):البيان والتبيين. تحقيق: المحامي فوزي عطوي.ط1. ج1. دار صعب. 1968.ص61.

عَلَيْنَا بَالِغَةٌ ".أي وثيقة كأنها قد بلغت النهاية»[1]، وهي أيضا «من الوصول والانتهاء يقال بلغت المكان إذا انتهيت إليه ومبلغ الشيء منتهاه، وسمي الكلام بليغا من ذلك أي أنه قد بلغ الأوصاف اللفظية والمعنوية»[2].

أما من حيث الاصطلاح؛ فقد كان القدامى ينطلقون ـ كما سبقت الإشارة ـ من القرآن الكريم، وذلك لأن « القرآن الكريم منتهى البلاغة والفصاحة لمكان إعجازه»[3] ، والبلاغة « هي أن يبلغ المتكلم بعبارته كنه مراده مع إيجاز بلا إخلال وإطالة من غير إملال»[4].

وحتى يحقق المتكلم تمكين معناه أو مراده في ذهن المتلقي لا بد أن يراعي في بلاغته بنيات تحقق هذا التمكين، ولا شك أن الاستناد إلى الإعجاز القرآني خير معين على ذلك، يقول الخطابي في هذا الصدد :

« في إعجاز القرآن وجه آخر، ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس، فإنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا، إذا قرع السمع خلص له القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه، وما تستبشر به النفوس وتنشرح له الصدور»[5]. وإذ يحقق الإعجاز القرآني هذا الصنيع بقلوب المتلقين من لذة وحلاوة فقد عمد النقاد إلى دراسة إعجازه، الأمر الذي جعل البلاغة متأثرة بهذه الدراسات.

نزعت البلاغة العربية نحو دراسة المعنى دراسة تتقصى وجوه تحصيله ووجوه تمكينه في ذات السامع (المتلقي)، حيث إن لتوصيل المعنى البليغ شعب وفصول، كما يؤكد "الرازي"* في تعريفه للبلاغة : «إنها بلوغ الرجل بعبارته كنه ما في قلبه مع الاحتراز عن الإيجاز المخل

---

[1] بهاء الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي:المستطرف في كل فن مستظرف. تحقيق :مفيد محمد قميحة.ط2. ج1. دار الكتب العلمية بيروت . 1986. ص94.

[2] أبي الفتح ضياء الدين الموصلي :المثل السائر.تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد.ط2. ج1. المكتبة العصرية. بيروت. 1995. ص84.

[3] المرجع نفسه، ج2، ص164.

[4] تقي الدين الحموي: خزانة الأدب . تحقيق :عصام شعيتو. ط1. ج2.دار ومكتبة الهلال. بيروت. 1987. ص414.

[5] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص64.

* الرازي (أبو حاتم أحمد بن حمدان ت 322 هـ / 934 م) : من كبار دعاة الاسماعيلية .أقام زمنا في بغداد. كان بليغا عذب الكلام. له "الزينة " في الاشتقاق والمعاني القرآنية و "أعلام النبوة".

والتطويل الممل ولهذه الأصول شعب وفصول»[1]. والمتكلم يقصد ببلاغته المتلقي العادي كما المتلقي الكفء، فالبلاغة « ما فهمته العامة ورضيت به الخاصة»[2].

ولا يعني هذا أن البلاغة تتحقق بالفهم وحده من لدن المتلقي، فليس كل من أفهمنا حاجته فهو بليغ، ومن « زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب والإغلاق والإبانة والملحون والمعرب كله سواء وكله بيانا، وكيف يكون ذلك كله بيانا»[3] .

فـ"الجاحظ" يؤكد أن البلاغة ليست مجرد توصيل المعنى، فهذا يتحقق مع أي متكلم ، ومن ثم فهو ينكر أن يكون «كل من أفهمنا من معاشر المولدين والبلديين قصده ومعناه بالكلام الملحون والمعدول عن جهته والمصروف من حقه انه محكوم له بالبلاغة»[4].

حيث يحرص على تبيين البلاغة الحقيقية وما ينبغي أن يدركه المتكلم من عدم الوقوع في مواطن اللحن وأخطاء النحو والصرف التي تصرف المتلقي عن الاستماع، بل وتبث في المتلقي الشك جهته فلا يثق في كلامه، وبالتالي لا تحدث الاستجابة المبتغاة.

كان القدامى يحرصون على حسن البيان؛ وهو « عبارة عن الإبانة عما في النفس بعبارة بليغة بعيدة عن اللبس، إذ المراد منه إخراج المعنى إلى الصورة الواضحة وإيصاله إلى فهم المخاطب بأسهل الطرق وقد تكون العبارة عنه تارة من طريق الإيجاز وطورا من طريق الإطناب بحسب ما يقتضيه الحال، وهذا بعينه هو البلاغة» [5].

فالمتكلم يرمي إلى إخراج المعنى، الذي في نفسه، في صورة واضحة فيوصلها إلى المتلقي بأسهل وأوثق الطرق متخذا سبلا عديدة تبعا لمقتضى الحال؛ فيكون كلامه موجزا حين يقتضي الموقف ذلك، ويكون كلامه مطنبا متى لزم الأمر، مراعيا في ذلك ظروف الموقف والمتلقي في الوقت نفسه.

---

[1] المستطرف في كل فن مستظرف، ص95

[2] المرجع نفسه، ص95.

[3] البيان والتبيين، ص 98.

[4] المرجع نفسه، ص98.

[5] خزانة الأدب، ج2، ص842.

والمعاني « مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي»[1]، كما يقول "الجاحظ"، والهدف هو تمكين هذه المعاني في ذات المتلقي، وقد حرص القدامى على أن يكون كلامهم « قد جمع العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من ضعف التأليف، وبعد من سماجة التركيب صار بالقبول حقيقا، وبالتحفظ خليقا، فإذا ورد على السمع المصيب استوعبه ولم يمجه، والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ، وتقلق عن الجاسي البشع وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب ويعاف المنتن، والفم يلتذ بالحلو ويمج المر، والسمع يتشوق للصوت الرائع وينزوي عن الجهير الهائل، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المألوف ويصغى إلى الصواب ويهرب من المحال وينقبض عن الوخم ويتأخر عن الجافي الغليظ. ولا يقبل الكلام المضطرب إلا الفهم المضطرب والروية الفاسدة»[2].

فـ"القلقشندي"* ينطلق من ذات المتلقي ونفسه وما تحبه وتهواه في الكلام حتى تستأنس له وتلتذ به، ليصل إلى ما يجب أن يشتمل عليه الكلام من عذوبة وجزالة وسهولة ورصانة، لأن نفس السامع تنبو عن الكلام الغليظ وتنفر عن الغامض وتفر من المحال. وكلما كان الكلام محققا لهذه الخصائص كان التلقي إيجابيا، وكان تمكين المعنى أوفر حظا عند السامع (المتلقي).

والسامع إنما يتلقى كلاما في شكل ألفاظ تدل على معان، ويجب عليه الحرص على أن يكون استيعابه للاثنين معا وفي الوقت نفسه؛ حيث إن

---

[1] جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق:المحامي فوزي عطوي. ط4. ج1.دار إحياء العلوم،بيروت. 1998. ص14.

[2] أحمد بن علي القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشا. تحقيق: د/يوسف الطويل. ط1. ج2. دار الفكر. دمشق. 1987. ص 356.

* القلقشندي (أحمد بن علي 1355 - 1418 م) : نسبة إلى قلقشندة في القليوبية (مصر).مؤرخ وأديب. له "صبح الأعشى في صناعة الانشا" وفيه كل ما كان الأدباء يحتاجون إليه في عهد المؤلف من المعارف العامة ومن جغرافية وتاريخ سورية ومصر خاصة. و "نهاية الأرب في معرفة قبائل العرب".

الكلام لا يستحق « اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك »[1] .

والبيان هو الذي يحي المعنى ويمكنه من ذات المتلقي، ذلك أن « المعانى القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم المختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره ، وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها . وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجلبها للعقل وتجعل الخفي منها ظاهرا والغائب شاهدا والبعيد قريبا، وهي التي تخلص الملتبس وتحل المنعقد وتجعل المهمل مقيدا والمقيد مطلقا والمجهول معروفا والوحشي مألوفا والغفل موسوما والموسوم معلوما. وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور كان انفع وأنجع والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان»[2].

فالبيان من الوضوح والجلاء، بالنسبة للمتكلم كما السامع؛ لأن البيان «اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان ذلك الدليل. لان مدار الأمر والغاية التي إليها يجرى القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذاك هو البيان في ذلك الموضع »[3].

وهذا يعني أن البيان هو أسلوب خاص لتمكين المعنى، وهو تغيرات تجري على البنية اللسانية لها وظيفة في ترغيب الذات في المعنى، والسعي إلى جعله حقيقة راسخة (متمكنة)[4]، ويقوم البيان على المتكلم والمتلقي؛ لأن « مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهيم

[1] البيان والتبيين، ج1، ص 75.
[2] المرجع نفسه، ج1، ص54.
[3] المرجع نفسه، ج1، ص55.
[4] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 67.

وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل»[1].

ولهذا فالبيان يحتاج « إلى تمييز وسياسة والى ترتيب ورياضة والى تمام الالة وإحكام الصنعة والى سهولة المخرج وجهارة المنطق وتكميل الحروف وإقامة الوزن. وان حاجة المنطق إلى الطلاوة والحلاوة كحاجته إلى الجلالة والفخامة. وان ذلك من اكبر ما تستمال به القلوب وتنثني إليه الأعناق وتزين به المعاني»[2]. وهو أيضا كما يضيف "الجاحظ" :

« أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلي عن مغزاك وتخرجه من الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لابد منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا من الصنعة بريئا من التعقيد غنيا عن التأويل»[3].

وقد حرصت على أن أنقل هذه العبارة لأبين أن القدامى وإن كانوا يحرصون على المتلقي من حيث أنه مطالب بفهم المعنى و الاستجابة له، فإنهم يحرصون من ناحية أخرى أن يكون البيان غير محتمل للتأويل، فالتأويل هو قراءة عبارة ما عدة قراءات، وهذا يناقض البيان، ولا يمَكن من تمكين المعنى الواحد في ذات المتلقي. فهل هذا يعني أن التأويل كان غائبا في الفكر القديم؟

يمكن القول إن فكرة تعدد معاني النصِّ الواحدِ أو تعدّد مستوياتِ القراءة (أو التأويل) ليست حديثة العهد بل هي قديمةٌ قِدَمَ القراءة ذاتِها؛حيث نشأت في أول عهد الحضارة الإسلامية حول مسألة تأويل بعض نصوص القرآن الكريم ، وضع منهج علمي في التفسير.

وقد بدأ الجدلُ الفكري منذ العقد الخامس من القرن السابع الميلادي، أي بعد مقتلِ الخليفةِ الثالث "عثمان بن عفّان" ـ رضي الله عنه ـ وانقسام الأمّة إلى أحزاب وشيعٍ، يبذلُ أنصارُها كلَّ جهدهم لتبرير مواقفهم السياسيةِ تلك بآياتِ القرآن، وبنصوص الحديث يفسّرونَها ويُؤولونَها لدعم قضيتِهم أو لنقضِ دعاوى الخصمِ[4].

---

[1] البيان والتبيين، ج1، ص 21.
[2] المرجع نفسه، ج1، ص23.
[3] المرجع نفسه، ج1، ص71.
[4] نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها.(www.awd-dam.org/book/01/study01/136m-s/ind-books1-sd001.html)

ثم ظهرت، مع اتساع رقعة الدولة الاسلامية ودخول أمم أخرى ذات لغات غير العربية وثقافات مختلفةٍ بانتشار الإسلام كدين للدولة الجديدة، قضايا جديدةٌ ومسائل طريقة سُئِلَ النصُ القرآني عن إجابة لها وظهرت مذاهب في تأويل القرآن عديدةٌ تعتمدُ على أسس فكرية وطرق علميةٍ مختلفةٍ[1].

فظهرت كثير من التفاسير ، فكان « ما أسمي بالتفسير بالمأثور. وأجلُّها تفسيرُ "ابن جرير الطبري"[*] (839-923)،" جامع البيان في تفسير القرآن". وقد عرض فيه لأقوال الصحابة وآرائهم، وذكر بعض وجوه الإعراب والقواعد لتعزيز هذا التأويلِ أو ذاك ولتفضيل هذه القراءة على غيرها. ومن التفاسير بالمأثور" تفسير ابن كثير"[**] في القرن الرابع عشر، وكتاب "السيوطي"[***] (1407-1475)، " الدرِ المنثورِ في التفسير بالمأثور".»[2]

و« كان ما أسمي بالتفسير بالرأي. وقد أثار جدلاً شديداً بين العلماء فمنهم من حرّمه ومنهم من جوّزه. ولكن اختلافهم كان يقوم في الحقيقة حول شروط القراءة والقواعد التي ينبغي الأخذ بها حين التأويل ، وليس حول مشروعية تعدد قراءات القرآن الكريم. ولقد يستطيع القارئُ الراغبُ في معرفةِ هذا الجدلِ وبمختلف شروط النهج التي لابد منها لقبول التفسير بالرأي أن يعود إلى مؤلّف قاضي دمشق" بدر الدين محمد بن بهادر الزركشي"[****] (1344-1391)، "البرهان في علوم القرآن". وأشهر

---

[1] المرجع السابق.

[*] الطبري (محمد بن جرير، أبو جعفر ت 310 هـ / 923 م) : مؤرخ وموسوعي، مفسر ، مقرئ ، محدث. اختار لنفسه مذهبا في الفقه . له " جامع البيان في تأويل القرآن " ، "تاريخ الأمم والملوك" ، "تهذيب الآثار" ، " اختلاف الفقهاء" ، "آداب القضاة".

[**] ابن كثير (اسماعيل بن عمر، أبو الفداء 1300 - 1372 م) :مؤرخ .ولد في جندل وأقام في دمشق وتوفي فيها. له" البداية والنهاية".

[***] السيوطي (جلال الدين ، عبد الرحمن ابن أبي بكر . ت 911 هـ / 1505م): عالم مشارك في أنواع العلوم.ولد وتوفي بالقاهرة. قرأ على واحد وخمسين عالما. رحل يطلب العلم إلى جميع البلاد العربية والهند.نافت مؤلفاته على 500مؤلف في التفسير والحديث والفقه واللغة. منها "الدر المنثور في التفسير المأثور" و"المزهر" في فلسفة اللغة، "وحسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة".

[2] المرجع نفسه.

[****] الزركشي (بدر الدين محمد بن بهادر. ت 794 هـ / 1392م) : فقيه شافعي من الكبار. ولد وتوفي بالقاهرة. يرجع إلى أصل تركي مملوكي. أهم مؤلفاته : "البحر المحيط" في الأصول . "الديباج في توضيح المنهاج"، "لقطة العجلان".

التفاسير التي تتوافر فيها تلك الشروط تفسيرُ" فخر الدين الرازي"***** (1149-1210)، المسمى" مفاتيح الغيب" والمشهور" بالتفسير الكبير"، وتفسيرُ "عبد الله بن عمر البيضاوي"* (توفي نحو 1282)، المسمى "أنوار التنزيل وأسرار التأويل" » [1].

و ظهرت تفاسير (قراءات) للقرآن تعتمد في تأويلها للنص القرآني على مقدمات فكرية أو فلسفية مختلفة عن التفاسير التي سبق ذكرُها. من ذلك تفاسير المعتزلة والمتصوّفة والباطنية وغيرها. فقام تأويل المعتزلة على المذهب الكلامي وحسب مسلّمتهم الفكرية: الحسنُ ما يستحسنُهُ العقلُ والقبيحُ ما يستقبحهُ العقلُ. ولم يعتمدوا إلاّ نادراً النصوصَ النبوية في أدواتهم لشرح معاني الآيات. وخيرُ ممثّل لهذه النزعة العقلية في القراءة" محمود بن عمر جار الله الزمخشري"** (1075-1144)، في كتابه "الكشّاف عن حقائق التنزيل"[2].

ويغلب على تفسير المتصوّفة التعقيدُ والإحالةُ إلى أنظمةٍ معرفيةٍ أخرى لتأويل النص القرآني. ذلك ممّا يجعل كلامهم غامضاً إلاّ على المشتغلِ بالشؤون الروحية، أوالذي تعلم أساليب المتصوفة ومرن عليها. وأشهر التفاسير التي من هذا النوع كتاب التفسير المنسوب إلى الشيخ الأكبر" محيي الدين بن عربي الأندلسي"*** (1165-1240)[1].

***** الرازي (فخر الدين، محمد بن عمر التيمي البكري. ت606هـ / 1210م) : إمام مفسر.عرف بزمانه بشيخ الاسلام، واسع المعرفة بعلوم المنقول والمعقول. له عشرات المؤلفات في العربية والفارسية.من كتبه :"مفاتيح الغيب" ، "المحصول في الفقه"، "الملل والنحل"، "فضائل الصحابة" ، " لب الإشارات" ، "الطب الكبير".

* البيضاوي (عبد الله بن عمر ، أبو الخير . ت 685 هـ / 1286 م) : أحد مفسري القرآن. ولد في البيضاء (قرب شيراز).ابن قاضي قضاة فارس. ولي القضاء في شيراز. أهم تصانيفه : " أنوار التنزيل وأسرار التأويل" ، له مكانة عظيمة عند أهل السنة و"منهاج الوصول في علم الأصول " و " طوالع الأنوار من مطالع الأنظار" في الإلهيات.

[1] المرجع السابق.

**الزمخشري (محمود بن عمر، أبو القاسم. ت 538 هـ / 1144م) :ولد في زمخشر. إمام عصره في اللغة والنحو والبيان والتفسير.كان معتزلي الاعتقاد. له " المفصل في النحو" ، "الكشاف عن حقائق التنزيل" ، "كتاب الفائق في غريب الحديث" ، "أساس البلاغة " ، "نوابغ الكلم" ، "أطواق الذهب".

[2] المرجع نفسه.

*** ابن عربي (محي الدين، محمد ابن علي الحاتمي الطائي. ت 638 هـ / 1240م): ولد في مرسية (الأندلس). صوفي يلقب بالشيخ الأكبر. كان ظاهريا في العبادات باطنيا في الاعتقاد. له 400 مصنف منها: "فصوص الحكم"، "ترجمان الأشواق"، "جامع الأحكام".

ومذهبٌ آخر في قراءة النصّ الكريم هو ما يسمى بالتأويل الإشاري. وفيه تؤوّل الآيات على غير ظاهرها مع محاولة الجمع بين الظاهر والباطن. حيث إن المفسِّرَ يوردُ تفسيرَ الآيات حسب ظاهر الحرف ثم يشير إلى ما يعتبره معاني خفيةً يستنبطُها بطريق الرمز والإشارة، ومن ذلك تفسير "الألوسي" "روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني".[2]

وهناك تفاسير الباطنية وهم يقتصرون على الأخذ بما يعتبرونه باطن القرآن، ويهملون ظاهرَهُ أي بنيته القواعدية ونظامَهُ الصرفي[3].

ولكلٍ من هذه المذاهب طريقته في التأويل. ولكل طريقةٍ في التأويل قواعدها العلمية ومسلماتها النظرية؛ أي ذلك الترابط والتماسك الداخليان اللذان تقوم بهما ويفسران نتائجها. وهي تشير جميعها، وبغض النظر عن الصراعات التي نشأت بين أنصار كلٍّ منها وعن الأحكام التي أطلقها بعضُهم على بعضهم الآخر، إلى إدراك المسلمين بتعدد مستويات القراءة في القرآن الكريم، و إلى وجود قراءات عديدة لذاتِ النص الواحد. وهذه القراءات التي ظهرت - وإن كان بعضهم يراها خطرا لأنها تنفي المعنى الواحد الذي يسعى الدارسون لتثبيته - تبين من جهة أخرى ذلك الفراغ المقصود الذي سمح به القرآن (في النصوص الاجتهادية) حتى يبعث العمل على إيجاد التأويل والتفسير، ليتناسب ذلك مع اختلاف الزمان والمكان. وفي هذا الأمر بيان لما أعطاه القرآن من مساحة للحرية في التأويل والتفسير؛ ذلك أن المفسر القرآني لم يجبر المتلقي على تفسير واحد، ولا على قراءة واحدة.ولم يقصرهم على رؤية واحدة للنص، بل فتح الباب واسعا للاجتهاد والتأويل والتفسير. بشرط ألا يكون هذا الاختلاف طريقا إلى النزاع والفرقة من جهة، ولا يناقض حكما شرعيا ثابتا أو عقيدة غيبية أساسية من جهة ثانية. كما فهم ذلك السلف الصالح، وطبقوه بجدارة واقتدار.

بمعنى آخر، فإن اختلاف التأويلات (ولا أقصد الجانب الفقهي منه) يشير بوضوح إلى اختلاف في الفهم والإدراك لدى المتلقين(وهم قراء على درجة من الكفاءة) فبنية النص واحدة، بينما فهم هذه البنية مختلف

---

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه.

لأسباب عديدة، منها الإطار الذي يعتمد عليه كل مؤول للنص القرآني، فهناك العقلي وهناك النقلي، بالإضافة إلى اختلاف مرجعياتهم وخبراتهم التأويلية. وما أقصده من الإشارة إلى موضوع التأويل القرآني ليس الدخول في تفاصيل هذا التأويل وشرح أبعاده، ولكن توضيح مسألة اختلاف الاستجابة للنص الواحد عند القدامى، والتي تبين معايشتهم لتعدد المعنى وممارستهم لاختلاف التأويل.

بناء على ما سبق يمكن القول إن المفسرين لبعض نصوص القرآن الكريم (التي تحتمل الاجتهاد بطبيعة الحال) كانوا يمارسون الاختلاف القرائي عمليا دون أن يشيروا إليه نظريا. وأن هذا الاختلاف ـ في جانبه الإيجابي ـ يشير بوضوح على أن القرآن الكريم يحث على الاجتهاد في التأويل، واستخدام ملكة الفهم والإدراك والذوق والتحليل في إيجاد المعنى، وهذا في حد ذاته جانب مشرق وإيجابي في هذه التفاسير.

وربما لو أتيح للقدامى أن ينظروا إلى النص الأدبي ـ الذي هو أنسب النصوص احتمالا لتعدد التأويلات والقراءات ، كما فعلوا مع القرآن الكريم، لأخرجوا لنا نظريات عديدة في التأويل والتفسير.

أصل مما تقدم إلى أن البلاغة المرتكزة على الإعجاز قد كان همها أن تُمكن المعنى بطريقة مثالية في ذات المتلقي، حيث ينبغي أن تحوي على بنيات أسلوبية (من بيان وبديع) حتى تحقق الجمالية عند السامع فيتحقق التمكين. وأن التأويل القرآني في وجهه الإيجابي يمكن اعتباره صورة واضحة على المكانة التي حظي بها التلقي المتعدد في الفكر العربي رغم حرص الجميع على وحدة المعنى الواحد.

الفصل الثاني

1 ـ ما قبل نظرية التلقي

إن الحديث عن التلقي في النظريات النقدية التي ظهرت قبل جمالية التلقي، في حقيقة أمره، هو حديث عن النظريات النقدية التي ظهرت في العصر الحديث، وذلك بداية من ظهور المنهج الشكلاني الروسي. والنظرية النقدية هي سائر النظريات النقدية المتعاقبة كما صدرت في تاريخ النقد[1]. وبناء على ذلك سأقوم بدراسة مفهوم التلقي في بعض المناهج النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية، لأصل إلى مفهوم التلقي كما جاء عند رواد المدرسة الألمانية "كونستانس".

قبل ذلك، كان النقد السائد يدرس العمل الأدبي من خلال منشئه؛ فقد ركزت الواقعية والنفسية على المؤلف في نقدها للأعمال الأدبية، وظلت تحيل إليه عند دراسة النص والبحث عن مدلولاته[2]؛ حيث يركز النقاد على دراسة « المؤلف من حيث علاقته بجنسه وعقله ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأدنين ونجاحه الأول وأول لحظة بدأ عندها يتحطم، وخصائص جسمه وعقله وبخاصة نواحي ضعفه»[3].

استمر هذا النقد التاريخي والنفسي سائدا في الدراسات الأدبية على يد نقاد من أمثال "هيبوليت تين Hippolyte Taine" و "براندز Brands" و"سانت بوف Sainte Beuve "و"برونتيار Brunetiére"، حتى القرن العشرين مع ظهور المناهج النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية وغيرها.

سأسعى فيما يلي استقصاء مفهوم التلقي في هذه المناهج، وأحب أن أشير أن المناهج التي سأقوم بدراستها ليست هي كل المناهج، وإنما أهمها.

---

[1] كما يرى رينيه ويليك ينظر : سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته. ط1. دار الآفاق والعربية. 2001. ص 20.

[2] مفيد نجم:من اغتيال النص إلى اغتيال المؤلف. مجلة بيان الثقافة. عدد 57. www.albayan.co.ae/albayan/culture/ 2001/issue57/afaque/2.htm

[3] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي.الدار العربية للنشر والتوزيع.2001.ص 42.

وقد تم اختيارها بناء على شيوعها وأثرها في النقد الأدبي الحديث وتوفر المراجع حولها، وستكون البداية مع الشكلانية الروسية.

1 - 1 الشكلانية الروسية:

يكاد يُجمع مؤرخو الحركة الشكلانية أن البدايات الأولى للشكلانية الروسية تجسدت حينما نشر " فكتور شكلوفسكي Shklovski victor " مقالته عن الشعر المستقبلي عام 1914 تحت عنوان " انبعاث الكلمة ". أما الانبثاق الفعلي لهذه الحركة فقد جاء نتيجة للاجتماعات والنقاشات ومنشورات جماعتين من الطلاب؛ الجماعة الأولى أطلق عليها " حلقة موسكو اللغوية Moscow Linguisti Circle "، تأسست عام 1915، وكانت اهتماماتها بالأساس لغوية، حيث وسعت نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية، ويعد" رومان جاكبسون Roman Jakobson" أبرز منظري هذه الحلقة[1].

أما الجماعة الثانية فقد أطلقت على نفسها اسم " جمعية دراسة اللغة الشعرية* " التي ظهرت عام 1916 ببطرسبورغ، وكانت تتكون من طلبة يهتمون بالأدب، وكان يُوحدهم الضجر من أشكال الدراسة الأدبية السائدة، بالإضافة إلى اهتمامهم بحركة الشعراء المستقبليين**، ويعد "فيكتور شكلوفسكي" و"بوريس ايخنباوم" أهم منظري هذه الحلقة[2].

عد الشعر المستقبلي خلفية جمالية انطلقت منها آراء الشكلانيين الروس في تحديدهم لمفهوم الأدب والشعر، وكان السؤال الذي ارتكزوا

---

[1] حسين الواد :المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب.http://almotanaby.ajeeb.com/manaheg/0025.asp

* يختصر اسمها إلى أبوياز Opoyaz.

** هي حركة شعرية مناهضة للشعر التقليدي، من روادها : فلادمير ماياكوفسكي Vladimir Mayakovsky.كان شعر الشعراء المستقبليين خلفية جمالية انطلقت منها آراء الشكلانيين الروس في تحديدهم لمفهوم الأدب والشعر، ويتبنى هؤلاء الشعراء شعار " الكلمة المكتفية بنفسها " والذي كان يعني التركيز على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات، بوصفه شيئا يتميز بذاته عن قدرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء.

[2] المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب:مرجع سابق.

عليه للوصول إلى ذلك لا يكمن في « كيفية دراسة الأدب، وإنما الماهية الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية»[1] .

بمعنى أن موضوع الدراسة الأدبية ـ عند الشكلانيين ـ ليس الأدب، إنما الأدبية، والتي تعني دراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، بعيدا عن كل عامل خارجي. وهو ما يوضح حرص الشكلانية على إنشاء علم للأدب مستقل كل الاستقلال عن السياقات الخارجية التي كانت سائدة قبلها.

ومن ثمة« كانت أولى خطوات المنهج الشكلي هو تحديد الموضوع، لأن هذه العملية هي التي ستتحكم في تحديد النظرية. لقد انطلقت الشكلانية من استبعاد كل التعريفات التي تحدد الأدب باعتباره محاكاة وتعبيرا أو تفكيرا بالصور. لأن هذه التعريفات تغفل خصوصية السمات الأدبية. لذا، فان التعريف المقترح للأدب سيركز على أسس فارقية، فالأدب يتكون ببساطة، من الفرق بينه وبين نظم الواقع الأخرى. ويتبين في الحقيقة أن موضوع علم الأدب ليس موضوعا على الإطلاق وإنما مجموعة من الفروق»[2].

ولما كان الأمر كذلك، فإن المتلقي الأدبي في ضوء هذه النظرية حين يسعى لتحديد مفهوم الشعر ـ مثلا ـ فهو مضطر بأن يعارضه بما ليس شعرا، وحين يسعى لتحديد النثر أيضا فهو ملزم بأن يعارضه بما ليس نثرا. إلا أن هذا ليس بالأمر الهين،ذلك أننا لا نمتلك المقاييس والأدوات الواضحة والدقيقة في تحديد ما ليس شعرا أوما ليس نثرا حتى يستقيم لنا تحديد الشعر أو النثر.

يقوم التلقي الأدبي ـ في إطار النظرية الشكلانية ـ على التحليل الشكلي لنصوص الأدب، وقد حرص الشكلانيون على الشكل واستبعدوا المضمون؛ حيث ذهبوا إلى أن ما يميز العمل الأدبي عن غيره من أنواع الخطاب هو الشكل وليس المضمون. وهذا يجعل عملية الإحساس والإدراك عند المتلقي تنصب على الشكل الأدبي، لأن « الخصلة المميزة

---

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.

للرؤية الفنية هي مبدأ الإحساس بالشكل»[1]. الذي لا يمكن الكشف عن خصائصه الفنية إلا من خلال الإدراك.

وقد أسهم "فكتور شكلوفسكي" في بلورة مفهوم للإدراك؛ حيث يعرفه بقوله: « إن الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل. وإنه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالة سيكولوجية، إنما هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك»[2] .

يتضح من خلال هذا القول إن "شكلوفسكي" يرى أن تلقي الأعمال الأدبية يكون بإدراك جمالية أشكالها المحدثة بفعل الفروق والسمات التي تميزها عن غير الأعمال الأدبية. ولا يستقيم أمر الإدراك الفني ـ حسب الشكلانيين ـ حتى يجرد من عاديته؛ لأن الإدراك المرتبط بالحياة اليومية (اللغة النفعية المألوفة في الحياة) لن ينجح في تلقي ما هو فني، ذلك أنه يدركه بطريقة مألوفة آلية فيصبح عادة، وهذا ما أشار إليه في قوله: « إن الإدراك سيصبح آليا حين يتحول إلى عادة»[3].

ومتى أصبح الإدراك عادة انتفت عنه الغرابة والإثارة والتميز، واندرج تحت الإدراك اليومي المألوف الذي لا يتضمن أي لمحات جمالية؛ فالغريب يستدعي التأمل الجمالي في حين أن المألوف لا يفعل ذلك، ومثال ذلك المشي والرقص: المشي عادة مألوفة لا تثير حسنا الجمالي، في حين أن الرقـــص ـ باعتباره شكلا فنيا متميزا عن المشي ـ يثير ذائقتنا الجمالية فنتأثر به.

وحين يتجرد الإدراك من عاديته وآليته، يصير غريبا مؤثرا، وتصير عملية الإدراك صعبة طويلة الأمد، حتى تحقق الغاية الجمالية لدى المتلقي؛ لأن «غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تُدرك وليس عندما تُعرف. وتقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشكال صعبة،

[1] تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس). تر/ إبراهيم الخطيب. ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين.الرباط.1993.ص10.
[2] المرجع نفسه، ص41.
[3] المرجع نفسه، ص23.

مضاعفة، إنها تزيد صعوبة الإدراك وطوله لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها، وينبغي أن يطال أمدها»[1].

و يعني هذا المفهوم أن الإدراك لدى المتلقي كلما طال أمده وصعب، سمح له ذلك بالتفاعل مع النص رغبة في إدراك كنهه واكتشاف سره، فيحدث التأثير المرغوب، وهو ما يؤكده "شلوفسكي": « العمل يُبدع فنيا على نحو يعاق فيه إدراكه، ويحدث أقوى تأثير ممكن من خلال بطئ الإدراك»[2].

ويعد مفهوم "التغريب singularisation" ـ وهو من أهم المصطلحات التي يستعملها الشكلانيون ـ من بين المفاهيم التي قامت عليها الشكلانية الروسية. ويعني جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف؛ لأن الأعمال الأدبية توصف بالغرابة؛ فالشعر مثلا « كثيرا ما يوصف بالغرابة، ويبدو هذا صحيحا، فالشعر جميل والجميل غريب دائما كما يقول "بودلير"»[3]. ثم إن «الانتهاك والتغريب الذي يعتري اللغة أشبه بالوخز الذي يقلق الفكر ويستفزه لإدراك شيء ما يكمن في القول الشعري، وذلك الانتهاك أو الانحراف هو بعض ما يوجد في الشعر توترا يبعث بطريقة ما في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص»[4].

فالأديب ـ في النظرية الشكلانية ـ « لا يحاكي الواقع وإنما يغربه وينزع عنه طابع الألفة. ففهم النصوص لا يعود إلى ربطها بمرجعها الواقعي، وإنما بربطها بنصوص أخرى. وقد أبرز " تينيانوف " في دراسة حول " نظرية المحاكاة الساخرة" استحالة الفهم العميق لنص من نصوص "دوستوفسكي" دون العودة إلى هذا النص أو ذاك من نصوص "غوغول"، فالواقع يلعب دورا ثانويا في بناء الأدب، مثله مثل باقي المعطيات التي يبدأ بها الكاتب»[5].

وهذا يبين أن نظرة الشكلانيين إلى أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها تتمثل في أنها مجرد ذرائع خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير

---

[1] نيوتن. ك. م : نظرية الأدب في القرن العشرين.تر/ عيسى علي العاكوب.ط1.عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. القاهرة. 1996. ص24.
[2] المرجع نفسه، ص23.
[3] في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة، ص158.
[4] المرجع نفسه، ص166.
[5] المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب: مرجع سابق.

استخدامه الوسائل الشكلية ، وهم يسمون اعتمادهم على العناصر الخارجية غير الأدبية اسم "التحفيز motivation"[1] .

و التحفيز ـ في نظرهم ـ يقوم على مد العمل الأدبي بعناصر تسمح للمتلقي بالتواصل القوي معه، فموضوع القصيدة وصورها تحفز القارئ على التماس جمال الشكل الأدبي، وتجعله أكثر ارتباطا وميلا إلى فهمه، وهذا ما يجعل من التحفيز عاملا مساعدا في إبراز جمالية الأشكال الأدبية وليس عاملا جوهريا فيها، وغاية ينشدها المتلقي.

لهذا كانت غاية العمل الأدبي عندهم ليست موضوعا واقعيا يصور الحياة في صورتها العادية المألوفة، إنما ينبغي أن يخرج عن هذا الإطار إلى شكل جديد مبدع يحرص على التميز والخروج عن المألوف والعادة. بمعنى أن يركز النص على اللغة الأدبية ويبعد اللغة اليومية (المألوفة)؛ ففي اللغة الأدبية « لا تتم عملية الإدراك بشكل آلي، إنما ينقلب الإدراك إلى نوع من المتعة الجمالية، نتيجة الانزياحات اللغوية...مما يجعل عملية إدراكها صعبة وممتعة»[2].

وقد ذهب بعض الدارسين[3] إلى أن مفهوم التغريب قد مهد لنشوء رؤية جديدة في القراءة والتلقي؛ لأنه يتيح للمتلقي ـ من خلال عملية الإدراك التي سبق الحديث عنها ـ تكوين دلالات جديدة والتفاعل مع النص تفاعلا إيجابيا يسمح له بإدراك الشكل الفني إدراكا متميزا، يتجاوز مرحلة التعرف السطحي عليه. وهذا ما يلزمه حيازة خبرة جمالية كافية تتيح له تجاوز مرحلة التعرف إلى مرحلة الإدراك الجمالي للشكل الأدبي.

وتلتقي هذه الفكرة مع آراء أصحاب جمالية التلقي حين تنظر إلى المتلقي كطرف ينبغي أن يتحصن وراء خبرة جمالية للأعمال الأدبية حتى يتمكن من بناء معنى هذا العمل، ويعيد رسم صورته العامة .

ومع ذلك، فإن مفهوم التغريب الشكلاني قد ركز على الشكل الفني فحسب، على عكس مفهوم أصحاب جمالية التلقي الذين ركزوا على الشكل والمضمون معا. مما جعل دراسة الشكلانيين قراءةً قاصرة للعمل الأدبي؛ لأنه لا يكمن الإبداع والتجديد في الشكل لوحده، إنما يكون ذلك في

---

[1] المرجع السابق.

[2] إيناس عياط : استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة. ص111.

[3] أنظر مجدي أحمد توفيق:" استلاب القارئ وتحريره" مجلة فصول.ج16.ع 3. 1998. ص287.

مضمون العمل الأدبي أيضا، بل إن التميز في المضمون هو الذي يجعل من الأشكال الأدبية ـ بنسبة غالبة ـ أعمالا أدبية إبداعية حقيقية.

ويبـرز مفـــــهوم آخـر تـــــستخدمه النظريــة الشــــكلانية وهـو مفـــــهوم "المهيمن dominant"، وقد استخدمه بشكل خاص اللغوي" جاكبسون"؛ حيث يعرفه بأنه: « المكون البؤري لعمل فني: إنه يوجد المكونات الأخرى ويحددها ويحولها»[1].

يتضح من هذا القول إن الشكلانيين يعطون بعدا جوهريا لمفهوم المهيمن باعتباره ظاهرة مركزية في أي عمل أدبي ؛ فهو الذي يضمن تماسك العناصر الفنية ويتحكم في توزيعها وترتيبها وظهورها. ومن ثمة يساهم في تماسك البنية الفنية للعمل الأدبي وترابطها. ويستطيع المتلقي أن يحدد هذا العنصر في العمل الأدبي من خلال الوزن أو الموسيقى الداخلية أو أي وظيفة بلاغية[2]؛ بمعنى أنه لا يمكن أن يُحدَد آليا بمجرد قراءة سطحية، إذ يحتاج الأمر إلى قراءة عميقة متأنية تمكن المتلقي من تحديده شكليا بعد أن يُرصد في العمل الأدبي.

وحين يتكرر هذا العنصر المهيمن في أعمال أدبية يتحول إلى شكل ثابت ومعين، فيتحدد لدينا شكل أدبي قار، يتميز بخصائص تفرقه عن أشكال أخرى تظهر بعناصر مهيمنة أخرى. وهذه الأشكال تخضع للتغير والتحول عبر الزمن بفعل عامل التغريب؛ إذ كلما ظهر شكل جديد أصبح شكلا تغريبيا جذابا وبمرور الزمن يتحول إلى شكل مألوف، ومن ثمة تنتفي عنه الغرابة، ويحتاج الأمر إلى أدوات تغريبية جديدة تضمن له التجديد والإثارة. وهكذا دواليك تنشأ أشكال أدبية جديدة وتزول أخرى.

مما يعني أن الأدبية تكمن في العناصر المهيمنة في أي عمل أدبي، ولهذا جعلها الشكلانيون ميزة أساسية للتفريق بين ما هو أدبي وغير أدبي.

فإذا كان الأمر كذلك مع الأشكال الأدبية، فكيف نظر الشكلانيون إلى تلقي الأفكار في الأعمال الأدبية؟

لم تعر الشكلانية اهتماما بالأفكار، لأنها تندرج ضمن مواد البناء. حيث أعطت الأولوية للشكل على حساب المضمون، وأعادت النظر في «الثنائية القديمة التي كانت تعتبر الشكل وعاء للمضمون، وبذلك يصبح

---

[1] نصوص الشكلانيين الروس، ص81.

[2] استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص114.

المضمون متوقفا على الشكل دون أن يكون له وجود مستقل ضمن الأدب، فليس بوسع التحليل الأدبي استقراء المضمون من الشكل، إذ أن الشكل لا يتقرر بفعل المضمون وإنما بفعل الأشكال الأخرى»[1] .

وهذا يعني أن الشكل لم يعد قالبا يحمل المضمون، كما كان شائعا من قبل عند النقاد الذين ضبطوا الفن على أنه مضامين تصب في قوالب (أشكال)، بل أصبح الاستعمال المتميز للأشكال الأدبية هو الذي يشكل الفن، وبذلك «اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا، إنه لم يعد غشاء ولا غطاء، وإنما وحدة ديناميةوملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي »[2].

مع ذلك، ففي هذه النظرة قصور واضح؛ إذ لا يمكن على الصعيد العملي التطبيقي فصل هذه الأشكال الفنية عن أفكارها، فالارتباط بينهما ارتباط وثيق قوي. ولا يمكن من جهة أخرى أن تلقي هذه الأشكال الأدبية من خلال الشكل وعزل الأفكار المتضمنة فيها بحال من الأحوال. فالقراءة تكون للجانبين معا دون فصلهما هذا الفصل العضوي الذي يتحقق مع الموضوعات المادية، ولا يتحقق مع الموضوعات الفنية التي لا تحتمل الفصل والتفكيك العضوي.

بناء على ما تقدم، يمكن القول ـ كخلاصة ـ إن الشكلانيين يحرصون على أن يكون التلقي من خلال الأشكال الفنية التي تميل إلى الغرابة وعدم الألفة لتحقيق أكبر قدر من التأثير والاستجابة لدى المتلقي، وكلما كان العمل الفني غريبا بحيث يعاق فيه إدراك المتلقي، ويصعب فيه فهمه، ويخرج من كل الأشكال المعتادة المألوفة كان هذا العمل ناجحا، وحقق تأثيره المرجو لديه. وإن الأدبية تتمثل في تلك الفروق التي تميز اللغة الأدبية عن اللغة اليومية، وعلى المتلقي أن يدرك العناصر المهيمنة في الأعمال الأدبية ويحدد البنى التغريبية فيها حتى يحقق المتعة الجمالية المبتغاة. وإن الأشكال التي توظف فيها التقنيات التغريبية تُكون أشكالا جديدة، تتجه بمرور الزمن نحو الألفة فتحتاج إلى أدوات تغريبية جديدة حتى تُبعث من جديد. والمتلقي في كل هذا يُمنح دورا لم يسبق أن منح له من قبل، من خلال تلك القراءة الفعالة لإدراك جمالية الأعمال الأدبية. وإن كان هنالك كثير من المآخذ على هذه النظرية خاصة في اهتمامها بالشكل

[1] المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب: مرجع سابق.
[2] المرجع نفسه.

وعزلها الأفكار، إلا أنها تعد بحق أول نظرية تولي التلقي اهتماما واضحا وتمنح المتلقي دورا بارزا تجعله طرفا فعالا في عملية التواصل بين النص والقارئ وتحول الاهتمام من قطب المبدع - النص إلى قطب النص - المتلقي.

1 - 2 البنيوية:

ظهر المنهج البنيوي في الخمسينات من القرن العشرين؛ وقد ساهمت دراسات الأنثروبولوجي الفرنسي "كلود ليفي ستروس* Claude Lévi-Strauss " لظواهر مثل الأساطير والطقوس وعلاقات القرابة وتقاليد الطعام، في شيوع هذا المنهج وشهرته. وتعد البنيوية امتدادا متطورا للدراسات الشكلية التي أولت اهتماما مركزا لقطب النص، وأبعدت كل ما هو خارج عن النص من سياقات ثقافية واجتماعية ونفسية وإيديولوجية وغيرها.

انبثق التحليل البنيوي من أعمال اللغوي السويسري" فرديناند دوسوسير"*، الذي تحول من الدراسة التاريخية للغة (التي كانت سائدة) إلى دراسة طبيعة اللغة في لحظة ثابتة، بمعنى أنه درس اللغة" تزامنيا synchronique" بدل الدراسة "التعاقبية diachronique" الشائعة في الدراسات اللغوية السابقة. وقد مكن هذا الطرح من الإشارة إلى نقطتين أساسيتين؛ أولهما أن اللغة" نظام système" أو" بنية structure".

---

* كلود ليفي ستروس Lévi-Strauss, Claude . ولد 1908 ببروكسل . أنثروبولجي وعالم اجتماع فرنسي .اهتم بدراسة الأنظمة الثقافية والاجتماعية . كان له عظيم الأثر في تأسيس البنيوية التي لم تقتصر على الحقل الادبي واللغوي بل شملت كثير من مجالات الحياة.

* Ferdinand de Saussure (1857 - 1913) لساني سويسري، درس السنسكريتية في ليبزيغ حيث توجد المدرسة النحوية الجديدة التي أخذت تجدد مناهج النحو المقارن.أعد أطروحة دكتوراه حول اللغة السنسكريتية، ونشر بحثا حول الأنظمة الأولية للحركات في اللغات الهندو- أروبية . استقر في باريس فيما بين 1880 - 1891.درس النحو المقارن في مدرسة الدراسات العليا . في سنة 1891 عاد إلى جنيف حيث درس حتى وفاته السنسكريتية والنحو المقارن، ثم الألسنية العامة.ظهر كتابه "دروس في الألسنية العامة" سنة 1916 الذي يعد خلاصة دروسه خلال السنوات الثلاث الأخيرة، والذي جمعه طلبته . ويعد هذا الكتاب ركيزة أساسية في الدراسات البنيوية واللغوية، وله تأثير بالغ الأهمية في الدراسات الأدبية الحديثة.

وثانيهما أن اللغة هي النموذج المهيمن على كل أوجه إدراك الإنسان ونشاطه[1]. وعلى هذا الأساس نظرت البنيوية إلى النص الأدبي.

يقوم التلقي البنيوي للنص على اعتباره بنية مغلقة على ذاتها تمتلك الاكتفاء الذاتي بنفسها، وتتميز بقوانينها الداخلية التي تستغني بها عن القوانين الخارجية.حيث تسمح هذه القوانين للبنية" بالضبط الذاتي autoréglage[2] "، و "بخاصية التحول transformation " ، حيث إن مجموع ما يحدث من تحويلات في البنى هو ما يسمح بإنشاء القوانين الداخلية لها. ويسود بين عناصرها ووظائفها علاقات أهم من العناصر والوظائف ذاتها، وهذا ما يشكل الخاصية الثالثة للبنية ألا وهي "الشمولية totalité[3] ".

يتحدد التلقي ـ في المنظور البنيوي ـ في تلك العلاقات التي تسود البنية النصية ؛ فتوزع نظام هذه البنية يتم على شكل من التنظيم والتناسق والترتيب الذي ينبغي الكشف عنه في النص. والنص كما يراه البنيويون «بنية شمولية يتوزعها نظام تام يستغرق النص كله، ويتكون من مجموعة من المدارات التي تتجدل لتصنع ذلك النظام. وتخضع تلك المدارات لقوانين تجعلها تنسج بنية النظام من عناصر، فيها تسري دماؤه، وتكتسب سماته، وتصبح قوانين النظام هي القوانين ذاتها التي تُسير المدارات، وتحكم ضبط دلالاتها. ويعود ذلك كله إلى أن النص رؤية تمتد لتفترش أرضية النظام من أصغر جزئياته إلى أكبر مداراته»[4].

وهذا يوضح أن التلقي البنيوي للنص ينبغي أن يتم على شكل تحديدات وقواعد تتجلى في مميزات وخصائص معينة تضبط عمل البنى وتوزع عناصرها ووظائفها، بحيث يشكل النص في النهاية بنية شاملة لها نظامها الخاص الذي يسعى المتلقي لكشفه. وللتمثيل فإنه يمكن اعتبار النص الشعري بنية كلية، وهذه البنية« تتكون من أجزاء: الصوت، الكلمة، الجملة، وعن طريق التأليف أو المجاورة بين الكلمات أو الجمل تنتج الصور والإيقاع، وتدخل بقية التقنيات الأخرى لإتمام بناء النص»[5].

---

[1] استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص141.
[2] الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص166.
[3] المرجع نفسه، ص166.
[4] المرجع نفسه، ص 166.
[5] المرجع نفسه، ص169.

تتميز القراءة البنيوية بأنها قراءة تحليلية علمية لنظام النص، حيث «يقوم هذا النظام لدى المحلل البنيوي أو المتلقي البنيوي على قاعدة علمية يعتمدها القارئ أثناء التعامل مع النص، باعتبار أن البنيوية سعت إلى إقامة قاعدة علمية للدراسات الأدبية»[1].

بناء على ما سبق، يمكن إجمال أبعاد مشروع التلقي البنيوي للنص الأدبي كما أورده" ديفيد بشبندر" في كتابه "نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر" في النقاط التالية[2]:

1 ـ إن النص هو عبارة عن نظام له بنية خاصة تميزه عن باقي النصوص ويرجع ذلك للاستخدام المتميز للغة، وبناء على ذلك، فإن مفردات اللغة فيه تحمل معنى خاصا، تُفهم في سياق النص، فلكل نص تركيبه النحوي ومعجمه اللفظي. وهذه العناصر هي التي توجه قراءة المتلقي وتضبط حدوده.

2 ـ إن نظام النص المفرد هو جزء من نظام أشمل هو الأدب، وهذا يعني أن هذا النسق الجزئي (النص) يتأثر بنسق كلي أكبر وعام هو الأدب، وهذا التأثر تختلف درجاته، وهو يتم على مستوى البنية والشكل؛ ويتجلى هذا في التحليلات البنيوية للنصوص الأدبية التي تضبط حدود التأثر والتأثير بين هذه النصوص من خلال البنيات الشكلية والتصورية والتناص والأجناس الأدبية والرموز والاستعارات وغيرها.

3 ـ علاقة النص المفرد ، باعتباره عنصرا ثقافيا، بالثقافة؛ فالنص بنية شكلية مكتفية بذاتها، وهو في الوقت ذاته يشكل عنصرا بنيويا ضمن بنية كبرى هي شكل الثقافة . بيد أن التحاليل البنيوية تميل في الغالب إلى استبعاد أي سياق خارجي أو إحالة خارج النص، إذا استثنينا بعض المناهج المنبثقة من التحليل البنيوي كما يتجلى ذلك في" البنيوية التكوينية structuralisme génétique" عند" لوسيان غولدمان* Lucien Goldmann ".

---

[1] ينظر: استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص 143.

[2] المرجع نفسه، ص143.

* لوسيان غولدمان lucien Goldmann (1913 ـ 1970) : عالم اجتماع ذو نزعة ماركسية في الفلسفة والأدب.

تمنح الأبعاد البنيوية المذكورة آنفا القارئ ـ الناقد دورا فعالا ومؤثرا أثناء تحليل النصوص؛ فهو حين يعتبر النص بنية تامة مكتفية بذاتها يعزل النص عن كل السياقات الخارجية، فيستبعد التأثير النفسي والاجتماعي والإيديولوجي والسياسي في النص، و يحرص على إقصاء المؤلف إقصاء كليا (موت المؤلف)، ليتجه إلى النص باعتباره نصا تاما يحقق أدبيته في بنيته ونظامه، فيسعى إلى كشف هذه البنى وتحديدها وضبطها، وقد يبرز ذلك ـ رغبة في الدقة والصرامة في كثير من الأحيان ـ في شكل جداول ومخطوطات ومعادلات، فيكاد يتحول التلقي البنيوي للنص الأدبي إلى تلق علمي خالص.

بمعنى أن التلقي البنيوي هو تحليل علمي خالص، يسعى فيه المتلقي إلى إيجاد نظام علمي في النص الأدبي، من خلال تحديد البنية؛ ويشترط أن تكون الوحدات الأدبية فيها، بدءا بالكلمة إلى الجملة إلى النص، نسقا لا يمكن إلا أن يظهر في إطار نظام معين. حيث إن هذا النظام الذي يتأسس عليه النص يتميز بخصائص معينة تميزه عن الأنظمة الأخرى.

وتعد هذه النقطة ميزة للتحليل البنيوي، بيد أن كثيرا من النقد اللاذع يوجه لها في هذا الشأن؛ لأن الإفراط في العلمية الصارمة من خلال البحث عن البنى النصية بمعزل عن كل السياقات الخارجية أمر لا يستقيم مع روح النص وليونته وخصائصه الجمالية، فلا يمكن في النهاية تلقي ما هو ذاتي خالص بأدوات وقواعد علمية صارمة خالصة. ذلك أنه يتعذر على المتلقي ضبط العمل الأدبي بقوانين وقواعد صارمة في حين أنه يتسم بالمرونة والانطلاق والتحرر من كل قانون .

كذلك، فإن النص الأدبي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يعزل عن السياقات الخارجية التي وجد فيها؛ فمن الحيف والتعسف دراسة العمل الأدبي دون مراعاة ظروفه الخارجية المؤثرة فيه: كالظروف النفسية والاجتماعية والإيديولوجية والثقافية التي لها تأثير يختلف قوة وضعفا في كل عمل أدبي.

يشكل مفهوم النظام ـ كما أسلفت الذكر ـ محورا أساسيا في التحليل البنيوي، وهو في مفهومه الواسع « لا يخرج من أنه كل مكون من وحدات متعاضدة تعاضدا تكون بمقتضاه كل وحدة مشدودة إلى الوحدات الأخرى،

ولا يجوز أن تكون بمعزل عن علاقتها بهذه الوحدات»[1]. وهذا يتيح لها تماسكا وترابطا وثيقا بينها تزيد من متانة الشكل النصي؛ لأن الأمر يشبه البناء، فكلما كانت البنيات الصغيرة (وحدات النص) متينة ومتماسكة حققت للبناء الكلي (النص) متانة وتماسكا أكبر.

أما من حيث وظيفة هذه الوحدات الأدبية (التي قد تكون كلمة أو جملة أو مقطعا...) فإن لها دورا رئيسا أيضا في تماسك العمل الأدبي؛ فهي لا تبنى انطلاقا من دلالتها المرجعية، بل بناء على الوظيفة الجديدة التي يمنحها لها النص، وهذا يعني أن الوحدات المنتظمة في نسق شكلي، تنتظم أيضا في نسق وظيفي[2].

وهذا يؤكد أن التحليل البنيوي علمي خالص في جانبه النظري، لكن حين يُشرع في التحليل البنيوي التطبيقي يُطرح سؤال جوهري يتعلق بالطريقة والمنهجية التي يستقبل بها المتلقي النصوص الأدبية في ظله؟

إن الإجابة التي يقترحها البنيويون في هذا الجانب لا تختلف عن طريقتهم المقترحة في الجانب النظري؛ فـ"جيرار جنيت" يعرف تلك الطريقة بقوله: « إن أي تحليل يوقف نفسه عند العمل (الأدبي) دون اهتمام بمصادره أو دوافعه سيكون بنيويا على نحو ضمني، وينبغي أن يتدخل المنهج البنيوي حتى يضفي على هذه الدراسة الداخلية نوعا من عقلانية الفهم»[3].

وهذا يوضح أن ما يهم التلقي البنيوي هو أن يكون النص الأدبي محققا لنظامه وبنائه دون حاجة إلى أي مصدر خارجي مؤثر، وأن التلقي بهذه الطريقة يميل إلى الدقة والضبط والتحديد، وهو ما يمكن أن يسمى عقلنة التأويل الأدبي، في مقابل ذاتية التأويل الأدبي التي يرفضها البنيويون.

يقوم التحليل البنيوي (التلقي البنيوي) للنص الأدبي على عدة مستويات[4]؛يتمثل المستوى الأول في اللغة ذاتها؛إذ ينبغي أن يكون النص قابلا للقراءة كبنية تركيبية ونحوية. أما المستوى الثاني، فهو مستوى اللغة الشعرية، ويتحقق ذلك بمعرفة الاستخدام المتميز لتلك البنية النحوية

---

[1] إستراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص145.
[2] المرجع نفسه، ص145.
[3] المرجع نفسه، ص147.
[4] المرجع نفسه،ص147.

والتركيبية في النصوص الأدبية. أما المستوى الثالث هو مستوى نحو الشعر؛ ويعني معرفة قواعد الجنس الأدبي الذي يوضع فيه ذلك النص،وهذا ما يسمح للمتلقي بتحديد الأعمال الأدبية المتضمنة في أجناس وأنواع متميزة بقوانينها وتقاليدها.

و معرفة هذه القوانين المميزة للجنس الأدبي تمنح المتلقي طريقة في القراءة ترتكز على قوانين علمية تقربه من جماليات النص، وتفتح له أفاق العمل الأدبي، الذي هو ـ كما شبهه "رولان بارت"[1] ـ مثل فص البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية ولا بداية، فكلها أغشية وكل الأغشية لب، والغشاء ليس غطاء لنواة أو للب داخلي وإنما غطاء لغشاء مثله. «وهذا هو النص الأدبي، فوجوده ذاتي فيه وليس لشيء مخبوء فيه، وهو اللب بكل حرف من حروفه. ولو جردنا النص من قشوره لقضينا عليه تماما كقضائنا على البصلة بسلخ أغشيتها»[2].

يعتقد البنيويون بأن أي ظاهرة (كالظاهرة الأدبية مثلا) تنطوي على بنية؛ أي على نمط من التماثل والتكرار يتجسد في" شفرة النص code "[3] ، الذي ينبغي على المتلقي أن يقوم بجهد نظري وإجرائي لوضع تلك الشفرة موضع التواصل والتحليل والشرح من خلال التمكن من وسائل التحليل اللساني المعاصرة.

والنص ـ عندهم ـ مجموعة من الكلمات، التي لها دور كبير؛ لأن كل كلمة تشكل ـ بالدرجة الأولى ـ وظيفة ذات تأثير على الوظائف الأخرى. وقيمتها تنبع من السمات المميزة لها عن غيرها من الكلمات التي تشترك معها في الحقل الدلالي، و « كل كلمة من حقل دلالي معين ـ وقد تشترك معها كلمات من حقلها الدلالي أو من حقول أخرى تكون بينها صفات مشتركة من أي جانب ـ تستجيب للدخول في علاقات نحوية من نوع ما، سواء أكان ذلك على سبيل الحقيقة أو على سبيل المجاز مع كلمات من حقول دلالية أخرى»[4].

[1] الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 168.
[2] المرجع نفسه، ص169.
[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص127
[4] المرجع نفسه، ص176.

وهذا يعني أن تفاعل الكلمات في الفضاء النصي وتجاورها يتم على نحو من النظام والتناغم؛ فكل كلمة توضع في حقل دلالي ونحوي ينسجم مع السياق الذي وضعت فيه، وبتجاور هذه الكلمات ـ في الجملة الواحدة ـ ينتج تفاعل يفضي إلى فقدان الكلمات خصائصها الأولى بعد دخولها في التركيب الشعري.

أما على مستوى الجملة، فهي تمثل ـ في التحليل البنيوي ـ « الصوتيم أي الوحدة الأساسية في بنية النص الشعري، والكلمة، بكل ما يشكلها من قيم صوتية، هي أساس الجملة. ويتكون النص من جمل تتجدل لتصنع كليته، وتتجاور الكلمات في أشكال عديدة، لتؤلف الجملة من خلال تفاعل حقولها الدلالية المختلفة، وتفريغها في أبنية نحوية بينها علاقات تحدد دلالاتها»[1].

فالمتلقي البنيوي يعمل على كشف هذه العلاقات التي تسود الكلمات أو الجمل، وهو ما يساعده على اكتشاف أسرار التراكيب اللغوية، والوقوف على دلالتها، وتحديد التحولات المحدثة في التراكيب، وكل هذا يتم من خلال بنية النص المغلقة.

أصل ـ مما تقدم ـ إلى أن التلقي البنيوي يصف النص الأدبي بأنه نظام يقوم على بنيات تستلزم تحقيق شروطا معينة (الضبط الذاتي ، التحول، الشمولية...الخ) حيث يسود هذه البنيات علاقات التضامن والتجاور والتلاحم والتجانس محققة لبناء تام مكتف بذاته لا يحتاج إلى أي سياقات خارجية لشرحه أو وصفه، ويتم ذلك كله بقوانين وقواعد تميل إلى الموضوعية والعلمية الصارمة، ولهذا عُرف هذا النوع من التحليل بالتلقي العلمي أو "علمنة التلقي".

1 - 3 التفكيكية :

إن الحديث عن التلقي في النظرية التفكيكية، يقود إلى الحديث عن مفهومها؛ فمن المعروف عن نظريات التفكيك،بصفة عامة،أنها تتجنب تقديم أية تعريفات واضحة للتفكيكية ذاتها. فهي تعطل وتعلق كل ما نأخذه

[1] المرجع السابق. ص176

قضية مسلما بها في اللغة وفي تجربة التواصل الإنساني واحتمالاتها المعتادة ، ثم إنه لا يمكن تقديمها بوصفها نظرية أو نظاما أو حتى مجموعة من الأفكار الثابتة المستقرة. ومن يفعل ذلك يكون كمن يقف ضد طبيعة هذه النظرية[1]، فالتفكيكية ليست فرعا خالصا من فروع المعرفة ،و ليست منهجا خالصا من مناهج البحث ، بل هي وقفة تساؤلية تجاه أغلب المظاهر الأساسية لإنتاج المعرفة. وعلى الرغم من هذا الجانب المضطرب فيها، فإنها قد حظيت باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين لما بعد البنيوية، وعلى هذا الأساس سوف أتناول جانب التلقي في ضوئها.

الثابت أن المنظر لهذا النهج في التأويل الأدبي هو الفيلسوف الفرنسي "جاك ديريدا* Dérrida.Jaques" ، اعتماداً على الألسنية البنيوية وخصوصاً على علمِ الأصواتِ فيها. فالعلامةُ الصوتية (أصغر وحدة صوتيةٍ في نظام اللغة الصوتي كالصوت سين أو غين الخ...) تنشئ نفسها داخل النظام اللغوي بما تختلفُ فيه عن بقية العلامات الصوتية في ذات النظام اللغوي. أي أن العنصر الصوتي لا يوجد إلا بالعلاقة التي تربطه ببقية العناصر الأخرى، وهي علاقة تمايز واختلاف ومعارضة. وعليه فليس للغة إذن مركز ثابت يشد إليه عناصرها المكونة، ولا بداية لها وليس لها مستوى أصلي ابتدائي ولا مكان انطلاق. وبالتالي يصبح من المستحيل في حال التسليم بمقدمات هذه المدرسة النقدية أن يُتخيل الكتاب على صورة كل كامل، ويصبح من العبث محاولة تثبيت معنى النص والإحاطة به.فهذا سراب عابر لا يكاد يتركب حتى يتفكك ولا يكاد يتراءى حتى يغيب ويضمحل[2].

مما يعني أن هذا النهج في تلقي وقراءة النصوص الأدبية يناقض نهج القراءة المركزية التي ينادي بها أصحاب النزعة الهرمونوطيقية؛ فهو يدعو إلى تفكك النص وتبعثره، وهو يدعو كذلك إلى تجنب هيمنة خطوط المعاني على القارئ، فتأخذ بلبه وتفرض عليه نقاطا موحدة ومقاصد ثابتة، وهو ما ترفضه التفكيكية جملة وتفصيلا.

---

[1] حامد أبو أحمد :نظريات ما بعد الحداثة..www.maraya.net

*فيلسوف فرنسي ولد بالآبار (الجزائر) سنة 1930. اهتم في أبحاثه بمفهوم الكتابة، وقاد هذا الاهتمام إلى تأسيس استراتيجية تفكيك" مركزية العقل le logocentrisme" . من أهم أعماله:" الكتابة والاختلاف L'écriture et la différence" (1967)، "عن علم الكتابة De la Grammatologie " (1967)، " الصوت والظاهرة La Voix et le phénomène " (1967)، "نواقيس "(1974)، و"بطاقة البريد"(1980).

[2] نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها:مرجع سابق.

يقوم التلقي التفكيكي عند "دريدا" على عد الكتابة حقلا مميزا للتأويل عكس الكلام؛ وهذا ما يتيح للمتلقي حرية التصرف في النصوص الأدبية ويمنح له إنتاج عدد لا نهائي من المعاني؛ففي أعماله المبكرة وخصوصا في كتابه " عن علم الكتابة سنة De la Grammatologie. 1967 "، يركز على تفكيك التعارض الثنائي بين الكلام والكتابة، ويمنح الامتياز للكتابة، التي أهملت عبر تاريخ الفلسفة الغربية.

و يبين في هذا الكتاب انه منذ القدم، مع "أفلاطون" ثم "سوسير" فـ"كلود ليفي شتراوس"، والكلام يترافق مع التنفس الحي والمعنى "الحقيقي" للمتكلم، المكفول بحضوره، بينما «الكتابة ينظر إليها كجمود، كخدعة، وكعلامة دائمة على الغياب. وعموما فان هذا نتيجة للحقيقة البيولوجية التي تقول بأنه عندما نتحدث "ونسمع" فان المعنى لا يثير أي إشكال، فهو "حدث طبيعي" خال من التوسطية، وذلك لأن الدال والمدلول يندمجان بصورة عفوية، بينما في الكتابة تكون علاقتهما أكثر إثارة للإشكال»[1].

والسؤال الذي يطرح في هذا المقام ، هو كيف تكون العلاقة إشكالية بين الدال والمدلول في ضوء التلقي التفكيكي؟

يميل فكر "ديريدا" (والفكر التفكيكي بصفة عامة) على توضيح فكرة مفادها أن المعاني تنشأ من "اللعب الحر"* بين الدال والمدلول الذي يؤسس المعنى برمته،وهو يرى أن علامات الدال المادية لا تظهر أبدا في صورة المدلول، فالمعاني تنشأ نتيجة للانزلاق داخل سلسلة الدوال، أكثر مما تنشأ لكون الدال يقود حتميا إلى المدلول. وهذا يعني أن القراءة التفكيكية للنص تولد عددا لا نهائيا من الدوال. ويتم هذا الأمر انطلاقا من كون أي علامة لا يمكن إلا أن تحيل على علامة أخرى، وهكذا دواليك، مما يعني لانهائية التفاسير للعلامات؛ إذ « لا يوجد شيء يستحق التفسير لأن كل علامة..ليست في ذاتها هي الشيء الذي يقدم للتفسير،وإنما هي تفسير لعلامات أخرى . فلا يوجد أبدا تفسير..لا يكون الواقع قابلا للتفسير...والتفسير حينئذ يكون مجرد ترسيب طبقة من اللغة فوق طبقة

[1] ناصر ونوس: ما بعد البنيوية والتفكيكية في النقد السينمائي .
.www.albayan.co.ae/albayan/culture/ 2001/issue90/afaque/2.htm
* وأحرص هنا على التأكيد بأن مصطلح اللعب يحيل إلى المعنى الغربي لا المعنى العربي.

أخرى لإنتاج تعمق وهمي يقدمه إلينا الظهور المؤقت للأشياء خلف الكلمات»[1].

و هذا ما يستلزم من المتلقي عبور النص ببطءٍ، والوقوف طويلاً عند أدق تفاصيله، والتأمل رويدا في كل جزئياته. وهذا البطء المقصود يضعف مقاومة القارئ أمام المفرداتِ فتجره هذه إلى اللجة العميقة الساكنة خلف سطحِ الكلمات، وترمي به في هذه العوالم التي لا تكاد تنتهي. فالكلمة المنخرطة في قواعد النص ونحوه تتشقق أرضها فتبرز معانيها الكامنة فيها،وشبكات الدلالة التي توحي بها. وهذه الشبكات تشد القارئ بدورها إلى شبكات أخرى وإلى عوالم أخرى كامنة خلفها وهكذا دواليك[2].

ويشبه الأمر المتاهات التي كلما دخلنا بابا، قادنا إلى باب آخر وسرداب . ويقوده الباب إلى باب آخر وسرداب في آخره باب جديد يفضي إلى سرداب جديد، وكل سرداب ينفتح على لغز جديد أو على كون غامض لابد من استكشافه وفتح كل أبوابه المغلقة.

فالمعاني ـ كما أشرت سابقا ـ تتوالد وتتعاظم، وكل معنى يولد معنى آخر، وهذه المعاني ـ التي تلح عليها الرؤية التفكيكية ـ لا تنشأ عن شيء متأصل في الكلمات والأصوات ذاتها، وإنما بالأحرى عن "اختلاف" هذه الكلمات والأصوات عن كلمات وأصوات أخرى.

وهكذا نجد مثلا أن الصوت " B بي" يختلف عن "T تي" أو "R ار" أو "Sاس"، وكلمة "صواب" تختلف عن "خطأ"، وهذا"الاختلاف"هو أحد المفاهيم التي تستعين بها التفكيكية.

"الاختلاف"ـ في المفهوم التفكيكي - ("différance" ويصر "دريدا" على كتابة كلمة اختلاف كتابة خاطئة فهو يستبدل الحرف "e" الواقع بعد "r" بالحرف "a" بقصد إبراز الاختلاف لأن "différance" تعني التأجيل الذي يظهر في الكتابة ولا يظهر في الكلام) ليس مفهوما محددا تحديدا علميا دقيقا عنده، بل هو مجال مفتوح لينطلق المتلقي دون قيد ليمارس هواية التفكيك وتوليد الدلالات؛ حيث يقول عن الاختلاف:

«مهما حوله المرء إلى شيء رائع وفريد أو رئيسي أو علوي، فإنه ليس كينونة حضور. إنه يتحكم في شيء، ولا يمارس أي سلطة في أي

[1] استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص229.
[2]نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : مرجع سابق.

مكان، ولا يميز حتى بكتابته بأحرف كبيرة. ليس الأمر أنه لا توجد للاختلاف /التأجيل مملكة فقط. ولكنه ينسف كل الممالك. ومن الواضح أن هذا ما يجعله مصدر تهديد يخشاه كل شيء داخلنا يتوق إلى مملكة، أو حضور ما...أو قادم لمملكة ما»[1].

يتضح مما سبق، أن مصطلح الاختلاف في الممارسة التفكيكية يقوم على تعارض الدلالات؛ لأنه « لكي تعبر أي دالة في لغة ما عن معنى يجب أن تختلف عن الدلالات الأخرى، والشيء نفسه بالنسبة للمدلول، إذ أن كل مدلول في نسق لغوي يجب أن يختلف ـ مهما صغر حجم التضاد ـ عن كل المدلولات الأخرى. إن الاختلافات أساسية لكي تعمل العلامات في اللغة»[2]. ويتحقق الاختلاف بوظيفة أساسية تتمثل في تحقيق الدلالة باللعب الحر ولانهائية المعنى في كل قراءة يقدمها القارئ للنص.

يرى "دريدا" أن الاختلاف «différance هو اللعب المنتظم للاختلافات، لآثار الاختلافات، للتنظيم spacing الذي يربط العناصر، هذا التنظيم هو الإنتاج الموجب والسالب في نفس الوقت لفواصل intervales لا تستطيع المصطلحات الكاملة أن تحقق الدلالة، وأن تؤدي وظيفتها»[3] .

حيث يميز بين ثنائية الاختلاف والتأجيل التي تحقق الدلالة؛ فالاختلاف عنصر يثبت الدلالة، في حين أن التأجيل يفككها، ويعني بمصطلح التأجيل أنه عملية مستمرة من تأجيل الدلالة؛حيث إن المدلول التفكيكي في حالة مراوغة دائمة للدال، ويتم توليد الدلالات والمعاني الجديدة من خلال المراوغة والتأجيل الدائم. ومادام أن اللغة جملة من الدوال، فكل دلالة تحيل على مدلول يراوغها ويشير هو الآخر إلى مدلول ثان، فيتحول بذلك إلى دال وهكذا دواليك.ويبقى التأجيل هو محور توليد الدلالات و"اللعب الحر" في التلقي التفكيكي[4].

و ينجح هذا الأمر إذا كان المتلقي المؤمن بالفكر التفكيكي ملما بالجذور الفلسفية والمعرفية التي استندت إليها التفكيكية؛ التي هي وليدة رفض للهيمنة الغربية الرأسمالية للعالم وللمركزية الغربية التي سادت كل

---

[1] استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص226.
[2] المرجع نفسه، ص227.
[3] DERRIDA, jaques, positions (paris : Minuit, 1972).p 38.
[4] ~~المرجع السابق~~استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص227.

مجالات الحياة، فـ"دريدا" يعلن صراحة: «أن انتصار الديمقراطية الليبرالية أدى للعنف والظلم والتهميش، وجوع عالم منهك»[1]، وهو لا يتردد أن يعلن أيضاً أن هذا العصر عار من الشرف[2]. ولهذه النقطة أهميتها فهي توضح مدى العداء الذي تكنه التفكيكية للفكر المركزي الغربي الذي تسعى لتقويضه.

ولذا فهي تتورط أحيانا في بعض المزالق حين تجعل من النص الأدبي حقلا للعب والعبث بالكلمات بشكل يفقد النص كل بنائه، ويصبح فوضى بلانهائية المعاني وتلك التقنيات المفتوحة والقابلة للتأويل اللامحدود (التأجيل الأثر trace الانفساح l'espacement التشتيت dissémination...الخ) التي تمنح المتلقي حرية لا محدودة في الخوض في النص بشكل قد يضر بالنسق والاتجاه العام له، إن لم يحسن استخدامها أو لم يحسن فهمها واستيعابها استيعابا جيدا يرتكز على فهم عميق بالجذور الفلسفية والمعرفية لهذا المنهج الشامل.

تعمل القراءة التفكيكية ـ إذن ـ على مضاعفة المعاني وتصيد دقائقها والخوض فيها بشكل موسع ومن غير قيد، ويمكن تلخيص خصائص القراءة التفكيكية إلى ما يلي[3]:

إن القراءة (التلقي) التفكيكية تتميز بالمعنى المنفلت دائما؛ فما تظهره النزعة التفكيكية هو صعوبة الإلمام بمعنى القراءة أو بالأحرى، استحالة اختصار النص إلى معنى واحد، لأن العلامة اللغوية « مكانٌ يختلطُ فيه المعنى الحرفي والمعنى المجازي اختلاطاً يبلغُ من قوّتهِ أنه يصعب على القارئ حين يباشرُ نصاً أن يعرف على وجه اليقين إن كان عليه أن ينشئ تأويله حسب بنية الجملة القواعدية وما تفترضه أنظمة النحو والتصريف أو حسب بنيتها الخطابية وبنيتها البيانية»[4].

و لما كان النص الأدبي كله قائما على ازدواجية المعاني والتباسها، ومليئا بالبنى الخطابية والبيانية الغامضة صار النص مجالا خصبا للمعاني المتداخلة والدلالات المتنافسة، وأصبح الأمر صعبا لغلق باب التأويل

[1] فريدة النقاش :قضايا ما بعد الحداثة .www.maraya.net
[2] المرجع نفسه.
[3] نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : مرجع سابق
[4] المرجع نفسه.

الأدبي، فيصبح النص الأدبي ـ في ضوء التلقي التفكيكي ـ هو « ما ينساب دائماً من بين أصابع القارئ»[1].

لهذا يتميز المعنى التفكيكي بالتعدد وعدم التحديد، فكل قارئ يعبر النص يولد معناه الخاص (الفردي) انطلاقا من النص ذاته؛ لأنه « لاشيء خارج النص there is nothing outside the text»[2]، كما يقول "دريدا". وعلى القارئ مهمة تفكيك النص من الداخل وتفتيت الدلالات وإعادة صياغة دلالات جديدة لا يُشترط فيها أن تكون مرتبطة بمقصد النص الأصلي. فمقصد النص أو المؤلف أمر تحاربه النزعة التفكيكية، وتمنح حرية كبرى للمتلقي بتحليل النص وإعادة إنتاج معان ودلالات جديدة له.

يتميز دور المتلقي (القارئ) في إطار التحليل التفكيكي، بالنشاط والحرية؛ فالقراءة التفكيكية تستبعد فكرة التأويل النهائي للنص الأدبي. وذلك لأن"أنا"القارئ التي تنخرط في عملية بناء النص هي كذلك نص دائم. وموضوع القراءة ليس إلا النتيجة المعقدة لمؤثرات عديدة. ومن ثمة فإن الأثر الذي يحدث عند كل قراءة هو أثر جديد يحدث للمرة الأولى، فنحن لا نقرأ أبدا النص الواحد قراءة مكررة[3]. بل نقرأ في كل مرة نصا جديدا للنص ذاته.

فالمعنى ليس شيئا قائما ثابتا في النص، وإنما هو نتيجة فريدة للقاء فريد هو لقاء الكاتب والقارئ، والقراء يختلفون في القدرات والمواهب والكفاءات والمرجعيات؛ فقراءة متلق شيوعي لنص ما ليست هي قراءة رأسمالي، وقراءة قارئ متوسط الثقافة ليست هي قراءة قارئ محترف.

بناء على ما سبق، فإنه يستحيل استنفاد معنى النص الأدبي، حتى ولو كانت بعض مستوياته (تلك التي يبرمجها النص) ، من حيث المبدأ، في متناول جميع القراء، حيث إن كل قارئ يأتي بمعنى جديد إضافي.

انطلاقا مما تقدم، أصل إلى أن القراءة التفكيكية تنزع إلى منح المتلقي حرية لم ينعم بها من قبل، حرية تصل إلى حد العبث واللعب إن لم يحسن استيعابها، ومن ثم كان التلقي التفكيكي مولدا لمعان لانهائية من داخل

---

[1] المرجع السابق.
[2] نادر كاظم :داخل النص /خارج النص بين الامتلاء والخواء .
www.zomal.com/zomalhtm/zomale/articals/c0025.htm
[3] نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها: مرجع سابق.

النص الأدبي، حيث لا تخضع لقانون معين أو طريقة محددة، إنما يصير المتلقي المحدد لطريقته في التفكيك والقراءة، وإعادة بناء النص لينتج نصا جديدا. ويتم ذلك كله بفكر متحرر من كل سلطة مقيدة أو إيديولوجية ضاغطة، أو حكم مسبق متأثر بمرجعيات ثقافية معينة.

2 ـ نظرية التلقي (جمالية التلقي)

2 ـ 1 الأصول المعرفية:

تـــرتـبط" جـمالية التـــلقـــي Esthétiques de la reception reception Aesthetics" بالـــظاهراتية " Phenomenology " ارتباطا وثيقا؛ لأن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم "هوسرل"* و "انغاردن"** ، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية[1] . وأبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في اتجاه جمالية التلقي مفهوم المتعالي والقصدية.

فالأفكار التي صاغها "هوسرل" حول تلقي الأشياء من خلال الفهم الذاتي أو التلقي الذاتي بدأت تتحول إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية (الماهوية) للشيء[2]. ويعد إنغاردن أول من عدل في مفهوم المتعالي "Transcendental" عند أستاذه "هوسرل"، والذي يرى (" إنغاردن") أن المعنى الموضوعي أي الخالي من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تُكَوِّن الظاهرة معنى مخصصا في الشعور؛ أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص[3].

وهذا يشير إلى أن المعنى ـ معنى أي ظاهرة خارجية في الوجود ـ هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وهذه العملية تسمى بالمتعالي، حيث يرى «أن الظاهرة ـ وهو يطبق ذلك على العمل الأدبي ـ تنطوي باستمرار على

---

* Husserl Edmund (1859 - 1938) فيلسوف ألماني درس علم الفلك، الفيزياء والرياضيات. تخصص بالفلسفة الظاهراتية ابتداء من بحثه "الفلسفة كعلم دقيق". نشر عدة مؤلفات اهتمت في مجملها بالفلسفة الظاهراتية منها: المنطق الصوري والمتعالي.

** Roman Ingarden (1893 - 1970) درس الفلسفة والرياضيات على يد هوسرل، وعلى الرغم من اختلافه مع أستاذه فإنه كان يحظى لديه بتقدير كبير.حصل على رسالة دكتوراه من جامعة فريبورج Freiburg سنة 1918 عن الحدس والعقل عند هنري برجسن وحصل على الأستاذية في الفلسفة سنة 1933. وكان بعد زعيم الفلسفة البولندية، وواحد من أعظم علماء الجمال في هذا العصر.

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) . المركز الثقافي العربي، المغرب، ص34

[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص75.

[3] المرجع نفسه، ص75.

بنيتين؛ بنية ثابتة (يسميها نمطية)، وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة (يسميها مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، حيث إن معنى أية ظاهرة لا يقتصر على البنية النمطية (الثابتة) للظاهرة، بل إن المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم»[1]. وتعد هذه الفكرة التي طرحها " إنغاردن" مرتكزا أساسيا لكل الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء "هوسرل" (مثل "هيدغر"، "سارتر"، "غادامير"...). وتعد هذه الفكرة أيضا مرتكزا هاما لعدد من الاتجاهات النقدية كاتجاه جمالية التلقي.

وثاني المفاهيم التي اعتمدتها جمالية التلقي مفهوم القصدية (أو الشعور القصدي أو الآنية)، ويشرح "هوسرل" مفهوم"القصدية intentionality " بقوله:« نحن نفهم تحت اسم القصدية، تلك الخصوصية الفريدة للخبرة بوصفها وعيا بشيء ما»[2]، لأن الإدراك هو إدراك لشيء ما، والحكم هو حكم على قضية معينة، والتقييم هو تقييم لقيمة ما، والحب يتعلق بموضوع الحب، والبهجة بموضوع البهجة..الخ. والوعي لا يكون متميزا عن هذه الخبرات القصدية التي تظهر فيه، ولهذا تسمى هذه الخبرات "ظواهر"، وخاصيتها الرئيسة أنها تكون "ظهورا لـ " أو " وعيا بـ "، وهكذا فإن الوعي يكون متجها دائما نحو موضوع مرتبط به في لحظة ما. وبالتالي فإن الصيغة العامة لقصدية الوعي هي :

« إن كل وعي يكون وعيا بشيء ما every consciousness is a consciousness of something »[3].

بمعنى أن القصدية عنده هي تلك الخاصة التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما[4]، أي أن القصدية في جوهرها «ذلك الفعل الذي يعطي المعنى»[5]، والمهم في تحديد مفهوم القصدية ألا يستحوذ الشعور على التصورات العقلية لكي يحيلها إلى موضوعات، بل ينعطف نحو الأشياء من أجل معرفتها بمقتضى ما لديه من حركة قصدية[6]. وهذا

---

[1] المرجع السابق، ص75.
[2] سعيد توفيق:الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية): سعيد توفيق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2002، ص29.
[3] المرجع نفسه. ص30
[4] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص79.
[5] المرجع نفسه، ص ص80.
[6] المرجع نفسه، ص80.

يؤكد أن المعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة (وما إلى ذلك من معايير التفكير الحتمي وفلسفة "كانت Kant " الوضعية) بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور الآني بإزائه.

ومن ثمة، حصر مهمة الفينومينولوجيا في دراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة[1]، حيث يوضح هذا الأمر في المثال الذي يرويه عن " تفتح زهرة الكاردينيا"؛ إذ يقول :

« إنني عندما أتأمل هذه الظاهرة ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء أو إرجاء الأفكار التي تفسر هذه الظاهرة تفسيرا ماديا وطبيعيا وأركز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعيي، أي عملية التفتح وحدها... وأرجئ كذلك عمليات الانبهار وما يرافقها من معنى، أي إنني في فعلي هذا أرجأت ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة وركزت على الظاهرة التي علقت في شعوري بوصفها بنية دالة»[2]، و هذه الدلالة هي المعنى الموضوعي الذي يعنيه.

و الدلالة المتولدة عن الفهم الخالص للظاهرة هي المعنى الموضوعي الذي يقصده "هوسرل"، والذي ينشأ باستبعاد كل المعطيات والقيم السابقة للظاهرة، والعودة إلى الأشياء ذاتها. بمعنى أن المتلقي حين يتأمل أي ظاهرة(كالعمل الأدبي مثلا) عليه أن يستبعد أي معطى جاهز أو أحكام مسبقة عن الظاهرة، بل يعتمد على فهمه وذاته وخبرته الشعورية التي هي أساس الحكم والتمييز.

بيد أن "إنغاردن" قد انتقد أستاذه في هذا الموضع؛ حين ظهر أكثر موضوعية وبعدا عن المثالية، فهو يشدد على أن الموضوع القصدي ينطبق على العمل الفني وحده، وليس على الموضوعات الطبيعية والواقعية[3]، وهو يوجه مفهوم القصدية وجهة أخرى ترتكز على أساس مادي ملموس غير الوجهة التي أرادها "هوسرل"، الذي كان يعتقد أن موضوعا قصديا، ينشأ في الشعور الخالص من خلال عملية إدراك لموضوع يتمتع بوجود طبيعي، ينشئ موضوعا قصديا في الوعي بعيد الصلة عن الإدراكات السالفة، ويشيد معنى جديدا وآنيا (أي في لحظة

[1]نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص35.
[2]المرجع نفسه، ص36.
[3]المرجع نفسه، ص36.

زمنية محددة، ومرتبطة بالشعور)،فهو موضوع يجسد فعل الإدراك، ويقع بين الذات (ليست الذات التأملية الخالصة) والموضوع المدرك[1].

انتقد "إنغاردن" هذا الاعتقاد، وحاول أن يجد الأساس المادي للموضوع القصدي، من خلال حصره في العمل الأدبي؛ وذلك بتأسيس علم حول معرفة بنية وأسلوب وجوده (الأساس الأنطولوجي)، وكذلك معرفة الأساس الجمالي له من خلال "الخبرة الجمالية Aesthetic experience" وعمليات الإدراك التي يقوم بها المتلقي منتجا نشاطا ذا دلالة، لأن عمليات الإدراك غير منفصلة عن العمل المدرَك[2].

ولما كان لعمليات إدراك العمل الأدبي معنى لا يمكن تجاهله، فإن التلازم بين فعل الإدراك والمعنى المدرَك يؤدي إلى بناء معنى العمل الأدبي. وهو يعد العمل الأدبي قصديا بحتا أو هدفا تابعا، أي أنه لا يكون محددا ولا مستقلا بذاته (حيث إن كليهما يعد أهدافا واقعية ومثالية)، ولكن يعتمد ـ أي إدراك العمل الأدبي ـ على سلوكية واعية[3]، لأن العمل الفني ـ بوصفه موضوعا قصديا خالصا ـ إنما يكون نتاجا قصديا للنشاط الفني. حيث يتم فهم أسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى المشاهد أو المتذوق على أساس أن بنيته تكون مقصودة وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد[4].

يعتقد "إنغاردن" أن الإدراك هو الفعالية الأولى التي تجعل القارئ على صلة بالعمل الأدبي؛ فهو يرى أن معرفة الشكل الأساسي لموضوع الإدراك يؤدي إلى تسهيل عملية تحليل الفعاليات الإدراكية[5]. بمعنى أن معرفة المقومات الأساسية التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، تجعل عملية الإدراك تستند إلى أساس موضوعي،وبالتالي تصبح عملية إدراك العمل الفني قائمة على الوعي الموضوعي بعناصر وطبقات البنية الأدبية من جهة، وإدراك علاقات مدرك العمل الأدبي (المتلقي) من جهة أخرى. فيصير إدراك الظاهرة الأدبية قائما على عامل يوجد في ذاتها (عناصر البنية الأدبية) وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي)[6].

---

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص81.
[2] المرجع نفسه، ص82.
[3] روبرت سي هوليب :نظرية الاستقبال. تر/ عبد الجليل جواد. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية.سورية. 1992. ص38.
[4] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص37.
[5] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص83.
[6] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص37.

ومن ثم، فإن الإدراك لا يكون نشاطا ذاتيا محضا، إنما فعل لإقامة العلاقات بين تراكيب العمل، وإعطائها طابعها الملموس من خلال منحها دلالة في البناء الإجمالي للعمل، وكذلك ملء" الفجوات lacunas" التي يُعتقد بانتشارها في أي عمل أدبي[1]. وهذا يوضح مدى الدور الهام الذي منحه "إنغاردن" للمتلقي بجعله مشاركا مهما في قراءة العمل الأدبي؛ إذ « أن العمل الفني يتطلب عاملا آخر يوجد خارج ذاته، وهو الشخص الملاحظ (المتلقي) كي يجعله (...)" عيانيا concrète "[2] » ، أي متحققا.

ويحدد شكلين متميزين للإدراك يتحققان حين يتصل المتلقي بأي عمل أدبي:

« الأول: قراءة عمل أدبي محدد، أو إدراك العمل الذي يحدث خلال القراءة.

الثاني: هو ذاك الموقف الإدراكي الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الأساسية الخاصة لعمل الفن الأدبي بحد ذاته»[3].

فالتحديد الأول هو قراءة فردية لعمل فردي، في حين أن التحديد الثاني يفوق التحديدات الفردية لأي عمل فني معين، فهو نشاط إدراكي للتمكن من استيعاب العوامل التكوينية الشكلية والمادية للعناصر التي تتكون منها طبقات العمل الأدبي[4].

ويتشكل العمل الأدبي ـ حسبه ـ من أربع طبقات هي البنية الأساسية له وهي :

1 ـ طبقة صوتيات الكلمة.

2 ـ طبقة وحدات المعنى.

3 ـ طبقة الموضوعات المتمثلة.

---

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص83.
[2] المرجع نفسه، ص83.
[3] المرجع نفسه، ص84.
[4] المرجع نفسه، ص84.

4 ـ طبقة المظاهر التخطيطية[1] .

وهي (أي الطبقات الأربع) ذات وظائف جمالية (بالمفهوم الظاهراتي للجمالية)؛ بمعنى أن هناك صياغات صوتية للكلمة المفردة، وصياغات صوتية مرتبطة بالجملة أو التتابع الجملي في نص ما. وهو يميز في الكلمة المفردة بين الصوت بوصفه بنية نمطية، والصوت بوصفه بنية مادية[2].

وترتبط هذه الطبقات الأربع مع بعضها بعلاقات من جهة، وعلاقات بمدرك العمل الأدبي (المتلقي) من جهة أخرى. وتنطوي طبقة التخطيطات التي أشار إليها على أهمية جلية، حيث تطورت فيما بعد إلى مفهوم الفجوات والثغرات عند "آيزر"، وطبقة التخطيطات واحدة من الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي؛ لأن العمل الأدبي لا يهتم بالتحديدات الدقيقة، بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض، أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته، فيأتي دور المتلقي ـ بواسطة فعل الإدراك وآلية الفهم ـ ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات[3].

يركز "إنغاردن" في كل طبقة من طبقات العمل الأدبي على جملة من التمييزات الخاصة ببنية العمل نفسه، حيث يرى بأن تلك التمييزات تعمل على إنشاء" مواضع من اللاتحدد spots of indeterminations " تتطلب فعلا يقوم به طرف المتلقي[4]. وهذا الفعل ـ كما سبقت الإشارة ـ يتمثل في ملء هذه المواضع من خلال مفهوم التحقق.

مما تقدم، أصل إلى أن فينومينولوجية "إنغاردن" جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا؛ فالمتلقي يملأ فراغات النص الأدبي الموجودة فيه ، لأن إدراك الظاهرة الأدبية لا تتحقق عيانيا إلا بوجوده. وبالتالي ساهمت جهود الفينومينولوجيين من أمثال "هوسرل" و"إنغاردن" وغيرهم في تأصيل ونشوء نظرية التلقي كما ظهرت عند نقاد مدرسة "كونستانس" الألمانية.

---

[1] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص38.
[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص84
[3] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص38.
[4] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص86.

إلى جانب ذلك، فقد عضد رواد أصحاب جمالية التلقي - "ياوس" بخاصة - افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال آراء الفيلسوف "هانس جورج غادامير"* في مفهوم التأويل. وقد ارتبط أصل التأويل - عنده - مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص (خاصة النصوص المقدسة)؛ حيث كان يرى بأن« التأويلية تطالب بالكشف، بتقنيات خاصة، عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة»[1].

استفاد - إذن - أصحاب نظرية التلقي من الفيلسوف "هانس جورج غادامير" – في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ - في إعادة إنتاج المعنى وبنائه. ويعد "دلتاي"* - وهو أحد مصادر فلسفة "غادامير" - أحد المهتمين بدراسة الفهم والتأويل دراسة علمية؛ ويعني الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف "الأنا" في "الأنت"، فالعملية الأساسية التي من خلالها يتوقف إدراكنا كله للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات من حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا[2].

بمعنى أن الفهم - عنده - عملية مزدوجة؛ فهو فهمنا لما فهمه الآخرون من موضوعات تدون التجربة الروحية المشتركة، وطابع الحياة، فيصير الفهم العملية التي من خلالها نعرف شيئا نفسيا ما عبر الرموز المحسوسة التي تجليه وتكشفه[3]، وهو يرى أن « الغاية القصوى للهيرمينوطيقا* هي

---

* Hans Gorg Gadamer فيلسوف ألماني ولد سنة 1900 بماربورغ (Marbourg) درس الفلسفة في مناطق متعددة. تأثر بالكانتية الجديدة (Néokantisme) وبالفلسفة الفينومينولوجية.درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي وجعل منه نموذجا للفكر المتجذر في التاريخ . أحدث تقاربا كبيرا بين آرائه في الفينومينولوجية وآراء هيدجر، فكلاهما يرى أن المنهج التأويلي الذي يعتمد على قراءة الطرف الآخر ، هو موقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنية محددة وبتفاعل جدلي خاص. من أبرز مؤلفاته "الحقيقة والمنهج" (1960)، «فن الفهم"، "الهيرمينوطيقا الفلسفية"، و"مشكل الهيرمونيطيقا".

[1] نظرية الاستقبال، ص55.

* Delthey (1833 - 1911) تركزت مجهوداته حول التفرقة بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية من خلال محاولته الرد على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج.وذلك لأن الفارق بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية يكمن في أن مادة الأول مادة معطاة وليست مشتقة من أي شيء خارجها مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة. ولذلك وجب أن يكون المنهج مختلفا.

[2] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص39.

[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص99.

الفهم الجيد للمؤلف أكثر مما فهم نفسه».[1] وقد وجد "غادامير" أن "دلتاي" يعطي أسبقية خاصة للفهم،ويعد التأويل حالة جزئية من الفهم، فأراد أن يبحث عما يعطي الفهم طابعه الملموس. لهذا طرح سؤال الهيرمينوطيقا المركزي ومؤداه: كيف يمكن حماية النص من سوء الفهم من البداية ؟

يوصي "غادامير" بضرورة إتباع الخطوات الآتية عند التعامل مع هذه المشكلة :

أولاً ، ينبغي للمرء ألا يحضر إلى وعيه أية أفكار مسبقة قد تؤثر في فعل التأويل .

ثانياً ، ينبغي له أن يكون عارفاً بعادة حديثة تتمثل في محاباة نمط معين من النزعة التاريخية (أي النمط الذي يرى النسبية واللبرالية متضمنتين في المقاربات التاريخية بوصفها قيماً موضوعية) .

ثالثاً، ينبغي إحياء مفهوم الانحياز "الحكم المسبق prejudice" وإعادة تقييمه، لأنه اقترن منذ عصر الأنوار(في أوروبا) بالتسرع في التوصل إلى الأحكام والثقة بالمرجعية "authority" الإنسانية من دون استحقاق. وحينما يحاول المرء إصلاح الانحياز ، فإنه يصلح قيمة التراث والمرجعية بنجاح[2] .

لتحقيق الفهم الملموس جعل "غادامير" اللغة الوسيط الذي ينتقل عبره، ووحد بينه وبين التفسير والتطبيق؛ ففي أثناء قراءة المتلقي لنص ما يمتزج فهمه -باعتباره سلسلة من الإجراءات والاستعدادات الذهنية والمواقف الذاتية- بالتفسير (تفسير البنيات والصيغ الأساسية للعمل)، ويمتزج كذلك بالتطبيق كونه آخر حلقة في عملية تجسيد الفهم عبر الوسيط اللغوي[3]. وهذا التوحيد بين اللحظات الثلاث (الفهم، التفسير، التطبيق) كان

** مشتقة من الكلمة اليونانية Hermé، نسبة إلى الإله هرمس (Hermés) الذي اكتشف اللغة والكتابة، فزود البشر بالوسيلة التي أعانتهم على فهم المعنى وتوصيله. ويقصد بهذه الكلمة عند اليونان القول، التعبير، فن التأويل، التفسير. كما تعني (Herménotiké) فن التأويل، وكلمة (Hermeincia) تعني القدرة على التفسير. هي ، إذن ، مصطلح قديم ارتبط استخدامه بالدراسات اللاهوتية، وهو يشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني. وقد انتقل هذا المصطلح من مجال الدراسات اللاهوتية إلى مجال العلوم الإنسانية .

[1] المرجع نفسه، ص99.

[2] إيان ماكلين: التأويل والقراءة (التأويل والحقيقة والتاريخ:مقاربات هيرمينوطيقية). تر/ خالدة حامد. مجلة أفق. www.ofouq.com/archive02/aprl02/aqwas20-2a.htm

[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص99.

ذا أهمية عند "ياوس"، لأنه ينسجم مع اهتمام النظرية الحديثة التي تركز على فعل الفهم، وتعتقد بكونه جزءا أساسيا من المعنى.

مما يعني أن "غادامير" يركز على الذات كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل، ويحاول أن يجعل من هذه العملية عملية موضوعية بحتة، وهذا ما يتضح أيضا في فهمه للتأريخ (الماضي)؛ فهو يُخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات.

ذلك أن تجربة التأريخ تنطوي دائما على تجربة أن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ، لأنه يمثل تاريخه الخاص، ولأن وجوده قد وسم فعلا بما سبق[1]. ولهذا طرح مفهوما إجرائيا يتم به تفسير التاريخ وهو مفهوم الأفق التاريخي، حيث لا يكون ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، وذلك بأن يُصهر الأفق الحاضر مع أفق الماضي (على حد تعبير "غادامير"، الذي يمثل الفهم عنده الانصهار الدائم بين أفقي الحاضر والماضي)، فيكتسب الحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي، في حين يكتسب الماضي قيمة حضورية راهنة تجعله قابلا للفهم[2].

وهذا يعني أن التاريخ (الماضي) عنده، باعتباره مجالا قابلا للفهم، يجب التعامل معه انطلاقا من الذات، فلا يجب أن يُنظر إلى التاريخ من الخارج أو من أعلى أو من أي إحالة موضوعية، بل يتم فهم التاريخ كشيء نعانيه من الداخل (داخل ذواتنا)، وكذلك باعتبارنا نقف عليه دوما، فيصير التاريخ جزءا أساسيا من الشعور الفردي الخالص، لأننا نسقط عليه حياتنا الباطنية الخاصة.

وقد منح دورا مهما للتاريخ بوصفه مدونة تضم الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات، فلا يتحقق الفهم تحققا شاملا إذا ما قام باستبعاد هذه الخبرات. وقد تطور مفهوم الأفق عند "ياوس"، وأطلق عليه "أفق التوقع أو الانتظار Reference of the expactation"؛ وهو عنده عبارة عن مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، حيث تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، لأن العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي يحملها المتلقي عن موضوعه والزمن يفعل الفعل

[1] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص39.
[2] المرجع نفسه، ص39.

ذاته في معاييره، وتغير هذه العوامل مجتمعة يغير معايير العمل الأدبي نفسه[1].

والعلامة بمفردها لا تحيط بالمعنى - عند "غادامير" - لأن الأمر يتعدى ذلك إلى العقل أو الذات المدركة لحدود هذه العلامة أو الإشارة التي تضم دلالة قابلة للفهم. وهذه العلامات هي وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها ، ولما كانت اللغة - كما سبقت الإشارة - تحيل إلى الكينونة فقد جعلها السبيل إلى الفهم[2].

بناء على ما تقدم، يمكن القول إن التأويل علم يبحث في المعنى من خلال علاقة العلامة بالذات التي تلعب الدور الأعظم في تكوين الفهم رغم الاختلاف في وجهات النظر حول تكوين المعنى؛ فإذا كان "هوسرل" يعتقد أن المعنى هو خلاصة الشعور الخالص وتعليق الأحكام والقيم السابقة، فإن "إنغاردن" عدَّل في هذا الرأي بأن جعل المعنى تكوينا جماليا، أي أن بنية العمل الأدبي وبنية الإدراك هما اللذان يخلقان المعنى. وهو ما يبين أن "غادامير" يميل إلى ربط المعنى بالإمكانية غير المحدودة لفهم العلاقة، لأن الفهم عنده هو فن الاستمرار في طرح الأسئلة، فالعلاقة تخضع لأنماط من التفكير يتعدى حدودها بوصفها علامة مكتفية بذاتها، إذ يضعها في إطار ابستيمولوجي (معرفي)، حيث إن التراث - عنده - لا تُفهم نصوصه من خلال ما تعنيه فقط، بل من خلال جعله ذا منطوق لغوي.

كان لهذه الإسهامات - التي ذكرت بعضها - أثر جليل في إرساء دعائم نظرية التلقي، فقد أخذ "آيزر" مفهوم الفراغات ، وطور "ياوس" أفق التوقع أو الانتظار، وكانت لهذه الأصول المعرفية والفلسفية دور مهم في تشكيل الأسس النظرية والفلسفية الرئيسة لجمالية التلقي، وقد أوضح أصحاب النظرية أنفسهم في أكثر من مرة امتنانهم للفسلفة الظاهراتية والهيرمينوطيقا.

---

[1] المرجع السابق، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص40.

2 - 2 جمالية التلقي:

أحدثت" جمالية التلقي *Rezeptionastehetik "ثورة في الدراسات الأدبية؛ تمثل ذلك في إعلانها عن تغيير النموذج في علوم الأدب، وكان محرك ذلك التغيير هو التحول في الاهتمام الجذري من دراسة ثنائية الكاتب ـ النص إلى تحليل العلاقة النص ـ القارئ. فقد كان التلقي قبل هذه النظرية ضيق المفهوم، منغمسا في التيار السيكولوجي (الأنغلوـ أمريكي)، فجاء أصحاب هذه النظرية فوسعوا المفهوم،وأقاموه على دعائم موضوعية ومعرفية وفلسفية، واعتمدوا على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة :البعد الاستقبالي والبعد التطهيري والبعد التواصلي[1].

إن الحديث عن " جمالية التلقي" يستدعي الحديث عن البدايات الأولى؛ التي يمكن أن تلخيصها في تلك المجموعة من المقترحات التي صاغها الناقد الألماني "هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauiss" في الستينات، والتي عدت الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره، والوقوف على أهم إشكالياته التي خلفتها النظريات التي تعاقبت على فهمه وتحليله. وصيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة "كونستانس" تحت عنوان " لم تتم دراسة تاريخ الأدب"، وقد تضمنت مقالة شهيرة عام 1970 بعنوان " تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب literary History as a challenge "، وإلى جانب مقترحات "ياوس"، قدم "فولفغانغ آيزر" مجموعة من الافتراضات التي تصب في الاتجاه نفسه[2].

ومن ثمة، فإن دراسة جمالية التلقي ستنصب على جهود كل من "هانز روبرت ياوس"، و"فولفغانغ آيزر"؛ وسيتم تناول افتراضات الأول

---

*المصطلح مكتوب باللغة الألمانية وهي اللغة الأم، وسبق أن قدمت ترجمته باللغة الفرنسية والإنجليزية .

[1]تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (كتابه لذة النص نموذجا):د/محمد خير البقاعي، مجلة عالم الفكر، المجلد 27،العدد 1، يوليو /سبتمبر1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص26.

[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص133.

من خلال فهم التطور الأدبي بناء على أفق الانتظار، في حين سيتم تناول جهود الثاني من خلال إجراءات المتلقي في بناء المعنى الأدبي.

2 - 2 - 1 جهود هانز روبرت ياوس :

صاغ "ياوس" نظريته (جمالية التلقي أو نظرية الاستقبال**) انطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى، والعمل الأدبي، ووظيفته ، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به والمبادئ التي تنظم هذه الصلة[1]، وقد خصص اهتمامه للتلقي المنبثق من العلاقة بين الأدب والتاريخ. و قبل ذلك يعرض عيوب التاريخ الأدبي الوضعي والماركسية والشكلانية، ورغم أنه يثني على الماركسية(التي يمثلها لوكاش وغولدمان) لاعتمادهما على السياق الاجتماعي للأدب، إلا أنه يعيب عليها المغالاة في الاعتماد على" نظرية الانعكاس reflection". أما الشكلانية فتحظى بقبول لديه مادامت تتقصى قضية الإدراك الجمالي، إلا أنها تخفق في وضع الأعمال الأدبية في سياقها السوسيوتاريخي[2].

وقد اقترح - بناء على انتقاداته للنظريات النقدية السابقة - دراسة العمل الأدبي عبر تاريخ للتلقي؛ لأن الخلاصة التاريخية للعمل الفني - حسبه - لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج (الأعمال الأدبية) أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال[3].

** يشير مفهوم (الاستقبال) إلى إشكال في ثلاث لغات أوروبية هي : الألمانية والفرنسية والإنجليزية، على النحو الذي أشار إليه ياوس، حين وجد أن المصطلح في الفرنسية والإنجليزية يتضمن معنى الاستقبال الفندقي ، في حين أنه يتفرد بإشارة جمالية في اللغة الألمانية. وقد أسهمت اللغة العربية باقتراح مصطلح جديد هو مصطلح التقبل. ويتبنى هذا الاقتراح الدكتور شكري المبخوت في كتابه "جمالية الألفة "، ويتابعه في ذلك بعض النقاد، بيد أن مصطلح التقبل يعني إنتاج موقف قيمي وذوقي، فهو لا يتحوط بشكل كاف من إسقاطات الأحكام الذاتية، في حين أن نظرية ياوس وآيزر لا تنح هذا النحو. أما مصطلح الجمالية فهو يختلط بالعناصر الفنية المكونة للعمل الفني . وعلى هذا الأساس فإن المصطلح الأقرب إلى روح الأدب هو مفهوم جمالية التلقي، وذلك لإشارة هذه الجمالية إلى هوسرل وانغاردن في دعوتهما إلى إنتاج المعنى من خلال الذات الفاهمة للظواهر، ولاشتمال التلقي على العموم أولا، وعلى الحيادية التي تتطور باتجاه إعادة بناء المعنى من خلال الخبرة والإدراك ثانيا.

[1] المرجع نفسه، ص133.

[2] التأويل والحقيقة والتاريخ:مرجع سابق.

[3] نظرية الاستقبال، ص 75.

حيث إن الأدب والفن «يحويان فقط تاريخا يتضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور»[1].

وهذا يعني، أنه ينبغي دراسة الأعمال الأدبية من خلال تاريخ تلقيها من طرف الجمهور، ومن ثمة يتشكل تاريخ أدبي لاستقبال الأعمال الفنية يسمح بتوضيح ورسم التغيرات في الخبرة الجمالية للقراء، وكذلك ردود أفعالهم على الأعمال التي تمت قراءتها.

لهذا طرح مجموعة من المفاهيم الإجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية التي انتقدها بشدة بسبب استبعادها للذات الفاعلة (المنتجة للأدب)، والذات المتلقية. فحرص على تأكيد أهمية الذات المتلقية ـ من خلال فعل الإدراك ـ في بناء المعنى؛ ذلك أن المتلقي يؤول العمل الأدبي وفق رؤية جمالية ذاتية، فيتولد عن ذلك معنى يتخذ شكلين محتملين :

إما أن يدون هذا المعنى كتابيا.

وإما أن يستقر في ذهن المتلقي[2].

وقد افترض أصحاب جمالية التلقي أن "العمل الأدبي" يتميز عن "النص" في أنه يحتل وجودا لا مرئيا بين المتلقي والنص[3]، فحين نشرع في قراءة قصيدة لأحمد مطر ـ مثلا ـ فإن هذه القصيدة لا تأخذ تحققها الجمالي إلا حين يتواصل معها المتلقي ويلتحم بها من خلال القراءة، فالنص لا يتحقق إلا أثناء القراءة والاتصال.

يتم بناء المعنى عند "ياوس" من خلال تأويل العمل الأدبي، مستندا في ذلك إلى افتراضات "غادامير" في العملية التأويلية؛ حيث تخضع إلى ثلاث وحدات متلازمة:هي الفهم والتفسير والتطبيق. وقد وجد "ياوس" ـ وفق نظرة "غادامير" ـ أن جمالية التلقي نجحت في معرفة فكرة أن «الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وأن التفسير، بالتالي، هو الشكل الظاهر للفهم»[4]. بمعنى أن الإدراك الأدبي يرسم الطريقة التي يُفسر الأدب بها، و

[1]المرجع السابق، ص75.
[2]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص135.
[3]المرجع نفسه، ص135.
[4]المرجع نفسه، ص 136.

إن عملية التفسير،أي صياغة المعنى تدمج الإدراك أيضا[1]؛ وهذا يعني أن النص (أي نص فني) ليس له معنى خالص يكونه لوحده، إنما المعنى يتشكل بصورة حتمية مع الإدراك.

ومن ثمة كان التأويل الأدبي الذي تمارسه جمالية التلقي يُعنى بالتعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، « وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه دخل العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل»[2].

يبين هذا الأمر وجود اختلاف في فهم "المعنى الأدبي" بين أصحاب نظرية التلقي والبنيويين؛ ففي حين يعتقد البنيويون أن النص يتضمن معناه في داخله، باعتبار أن شكله اللساني (بنيته اللغوية) يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه، ينطلق أصحاب نظرية التلقي من منطلق آخر، يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، ليصير الفهم عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه والانتهاء إليه، وبذلك « يعد المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي»[3].

أي إن الاستراتيجية الجديدة التي تبنتها جمالية التلقي في القراءة قائمة على استخدام فعل الفهم في قراءة النص؛ حيث ترى أنه لا يستقيم فهم العمل الأدبي إلا إذا شارك المتلقي في بناء وإنجاز المعنى مشاركة فعالة وقوية تجعله طرفا في تأويله وتفسيره مستخدما في ذلك خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية والايديولوجية.

وقد سعى "ياوس" لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب، أو بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية، وكان يهدف من خلال ذلك إلى تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب[4]؛ لهذا طرح مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه "أفق انتظار القارئ Reference of the reader's expectations ". قاصدا به الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء

[1] المرجع السابق، ص136.
[2] المرجع نفسه، ص136.
[3] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص43.
[4] جماليات التلقي، ص86.

المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى، عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة لديه[1].

حيث بنى مفهوم أفق الانتظار من خلال مفهوم الأفق التاريخي عند "غادامير"؛ إذ أخذ مفهوم" الأفق Reference" منه، وركب مفهومه "أفق الانتظار" ، وأخذ مفهوم "خيبة الانتظار" من "كارل بوبر* Karl. R. Popper".

ويعني مفهوم الأفق عند "غادامير" أنه « لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا ـ بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا ـ من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها»[3].

وبناء على هذا، فقد حرص "غادامير" على فهم تاريخي، وعلى وعي تاريخي، بوصف ذلك شرطا أساسيا في أي ممارسة تأويلية، وهذا يعني «أن السياق التاريخي الذي خُلق فيه الأثر يتحد مع أفكار المفسر الشخصي، حيث يكون رأي الأخير حاسما في إعادة إحياء معنى النص، ويسمى "غادامير" ذلك بأنه "انصهار آفاق"، أي أفق النص وأفق المؤول (المتلقي)»[4].

أما استفادة "ياوس" من مفهوم "خيبة الانتظار" عند "كارل بوبر" فيتجلى في أن المتلقي حين يتحقق من خطأ فرضياته، يباشر اتصاله بالواقع الفعلي، لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة. وعلى الرغم أنه يعترف بتأثير كلا من "غادامير" و"كارل بوبر" في تشييد مفهومه "أفق الانتظار"، إلا أنه يحرص على تأكيد افتراق مفهومه وخصوصيته في مجال الأدب عن مفهوميهما.

اعتمد "ياوس" على بديهية القارئ لفهم اصطلاحه الرئيسي "مفهوم أفق التوقع"؛ حيث إن الاصطلاح وُجد في مجموعة كلمات ومقاطع

---

[1] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص45.

* كارل بوبر Popper, sir Karl Raimund 1902-1990 فيلسوف بريطاني من أصل نمساوي، مشهور بنظريته في المنهجية العلمية ، والتاريخ.

[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص138.

[4] المرجع نفسه، ص139.

مركبة: "أفق التوقع"، "أفق خبرة الحياة"، "أفق البناء"، "التغير الأفقي"، "الأفق المادي للحالات"[1]، ويقصد بأفق التوقعات لديه نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات، باعتباره نظاما مرجعيا أو نظاما ذهنيا ، حيث تكون افتراضات المتلقي صحيحة في أي نص أدبي؛ بمعنى أن المتلقي يبني معنى لنص أدبي، لأن ذلك العمل يثير أفق توقعه، ومن ثمة فإن الأفق الأدبي يتشيأ، لأن العمل ذاته يجعله هدفا مدرَكا من قبل القارئ[2].

بمعنى آخر، أنه في رصده للتاريخ الاصطلاحي لمفهوم الأفق، وفي رصده كذلك لجمالية التلقي، يهتم بالتاريخ الأدبي باعتباره يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي، فتأثير النصوص مشروط باستمرار قراءتها والاستجابة لها، وهذا يبين أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثمة فإن تأسيس تاريخ أدبي ما يستوجب رصد وتحديد أفق توقعات القراء[3].

وهو يشير إلى أن مفهومه ـ أفق التوقع ـ يتضمن ثلاثة مبادئ أساسية:

1 ـ التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2 ـ شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (تيماته) التي يُفترض معرفتها.

3 ـ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية (اليومية)، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي[4].

بناء على ما تقدم، يتضح أن التطور الذي يمس النوع الأدبي يتم من خلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع في شكله وموضوعاته (تيماته) وأسلوب لغته؛ بمعنى أن «الأعمال المؤسسة إنما تطور في نوعها من خلال تراكم الفهم والقراءات المتعددة، حيث يكون النوع عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه وبعضها الآخر من العلوم المجاورة»[5]. وتعمل هذه التفسيرات للأعمال الأدبية ـ وهي تحمل طابعا شخصيا (ذاتيا)

---

[1] نظرية الاستقبال، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص77.

[3] جماليات التلقي، ص87.

[4] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص46.

[5] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص139.

للفهم ـ على جعل النوع الأدبي مستعدا للتطور،كما تطورت الملحمة إلى الرواية*.

ويتضح أيضا من المبادئ التي حددها في أفق الانتظار، أن مقياس تطور النوع يكمن في طرف المتلقي؛ لأن مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال، هي التي ترسم ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها (أي تلك المعايير) إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة "الخيبة"، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد[1].

ويمكن أن أمثل ذلك بالمقدمة الطللية في القصيدة العربية القديمة؛ إذ اعتاد الجمهور المستمع (المتلقي) على نظام خاص في مقدمة القصيدة، كالبكاء على الطلل ووصفه وتذكر الحبيبة، فإذا ما جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المستمع بالخيبة (خيبة الانتظار)؛ ذلك أن معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبتدأ بالطلل ولا بذكر الحبيبة (شعر أبي نواس مثلا)، فيتضح حينها أن هنالك تطور في النوع الأدبي، وتجاوز لنظام سابق. وكلما شملت الخيبة الشكل والموضوع واللغة زادت حدة التطور في النوع الأدبي، وزادت من خيبة الانتظار لدى المتلقي.

يتم ـ إذن ـ بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية مع فعل الفهم عند المتلقي. ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ يتحدد لدينا سلسلة تاريخية خاصة بالتلقي، تقوم بقياس تطورات النوع الأدبي، وتؤدي لحظات "الخيبة" دورا مهما في هذا التأسيس التاريخي؛ حيث تعد ـ اللحظات التي تتمثل في تجاوزات أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي (بمعنى انتهاك أفق انتظار المتلقي) ـ لحظات تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتم التطور في الفن الأدبي عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة[2]. بمعنى أن يكون وراء كل استبعاد لأفق انتظار،

---

*يرى ناظم عودة أنه ربما بفضل تراكم الفهم للنوع الأدبي، جعل الملحمة تتطور إلى الرواية ، حيث وجد لوكاتش أن الرواية هي ملحمة العصر. وقد فسر هنري فيلدينغ طريقته بكتابة الرواية في استيحاء شكل الملحمة بأنه أراد أن يوفر لروايته أساسا من الإقناع في عصر كان الجنس النثري في بداية نهوضه.

[1]المرجع نفسه، ص140.

[2]نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص47.

إنشاء أفق انتظار جديد، وتبدو هذه الفكرة وليدة الفكر الشكلاني بشكل بارز وذلك في مفهوم التغريب أو كسر التوقع. بيد أن مفهوم خيبة الانتظار يفترق عن مفهوم كسر التوقع (التغريب) الذي أحدثه الشكلانيون؛ لأن التغريب يخص الانزياحات الأسلوبية، ولذا فهو رهينة الملفوظ اللساني وبنية الأدب، أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم ـ كما أشرت سابقا ـ يشيده المتلقي « لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ»[1].

يتضح مما سبق، أن أفق الانتظار عنده، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر، وأفق الانتظار على هذا التحديد «يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير. وقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم في ما ينتظرون، مثلما يختار جعل أفق الانتظار يخيب»[2].

وهذا ما يتجلى في تواريخ الآداب التي تزخر بكثير من الآثار التي خيب فيها أصحابها انتظار القراء بعد أن منوها بالمجاراة، وهذه الآثار هي التي خلقت منعرجات في مسيرة الإنشاء الأدبي التاريخية، ويمكن الاستشهاد في هذا الموطن برواية "دون كيشوت لسيرفانتيس". ومن ثمة كان الأثر ـ الذي يخيب انتظار الجمهور، فيخرج على المعايير الأدبية السائدة ـ هو الذي يطور من قيم التعبير والتقويم ويخلق حاجات جديدة وانتظارا جديدا، فيخلق بالتالي مؤلفات جديدة[3].

اعتمد "ياوس" على الشكلانية في مجال هام، وهو تأسيس نوع جديد من التاريخ الأدبي؛ ذلك أن تاريخ الأدب الشكلاني جمع الدلالات التاريخية والفنية للأعمال، وكان المعيار المتبع في هذا الجمع هو العمل (الفني) كشكل جديد في التسلسل الأدبي، وليس إعادة إنتاج الأشكال الأدبية ذاتيا[4].

وهذا يدل على أنه قد أخذ فكرة الأشكال الأدبية وتطورها من الشكلانية الروسية، لكن بفهم مختلف يتلخص في أن العمل الأدبي الجديد يأخذ طريقه إلى الظهور حين يمنحه المتلقي ذلك من خلال فعل الفهم،

[1] المرجع السابق، ص47.
[2] من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص77.
[3] المرجع نفسه، ص77.
[4] نظرية الاستقبال، ص82.

وبالتالي فإن الذي يقرر تطور الأشكال وتغيرها هو أفق انتظار القراء عبر الزمن.

ولهذا، طور مفهوم الزمنية للتاريخ الأدبي؛ مقترحا بأن يعمد «مؤرخو الأدب بفحص المقتطفات النموذجية المختارة من الحياة الأدبية للتحقق من أي الأعمال وفي أي فترة زمنية محددة تقع خارج الأفق، وأي الأعمال تبقى غير متميزة»[1]. وهذا الإجراء حسبه يسمح بإنتاج بنى متنوعة تكون فاعلة في لحظات تاريخية معينة، ومن خلال مقارنة المقتطفات النموذجية الآنية بالبنى السابقة أو اللاحقة يمكننا من معرفة كيفية التغير الأدبي في بناء المعنى[2].

وقد جعل العلاقة بين الأدب والقارئ (المتلقي) مشتملة على دلالة جمالية وتاريخية؛ فالدلالة الجمالية تعتمد على مقارنة القارئ قيم العمل الجمالية بعد المرة الأولى للقراءة مع أعمال أدبية مقروءة من قبل. أما الدلالة التاريخية فتتلخص في « أن تتخذ حالة القبول شكلا مقبولا تاليا، بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضي الذي يطرح الوساطة بين فن الماضي والحاضر، أي قيم الأدب القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعيته المعاصرة»[3].

حيث يذهب ـ في رسمه للعلاقة بين الأدب والقارئ ـ إلى أن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك تعود على التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها[4]. وهذا يعني أن القارئ عنده ليس أي قارئ، إنما هو قارئ يملك رصيدا من الكفاءة والاحتراف.

وهذه النظرة تُعظم من شأن المتلقي، وتزيد من خطورة مهمته في تأسيس التاريخ الأدبي المنشود؛ فمن خلال قراءة المتلقي للأعمال الأدبية (العملية التأويلية بمراحلها الثلاثة) يمكنه تحديد البنى الفاعلة في هذه الأعمال، ومن خلال أفق الانتظار الذي يملكه (الذي هو عبارة من معايير وأعراف تنشأ من خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية وتذوقه للعمل الفني)، يمكنه تحديد ما إذا كان هذا العمل الجديد ينسجم مع أفق الانتظار لديه، أم

---

[1] المرجع السابق، ص83.
[2] المرجع نفسه، ص83
[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص142.
[4] من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، ص77.

أنه بصدد أفق انتظار مستحدث، وبالتالي يتمكن دارس الأدب من فهم تطور وتغير الأنواع الأدبية عبر التاريخ.

بيد أن سؤالا يُطرح في هذا الموضع، وهو أن الأعمال الأدبية ليست كلها أعمالا متميزة ورفيعة الشأن، وليست كلها على درجة واحدة من الجودة، فكيف يتم تصنيفها في هذا التاريخ الأدبي الذي يقترحه ؟

يرى "ياوس" أن « أي عمل من سقط المتاع، أو من الأدب الاعتيادي في ذلك العصر يمكن تصنيفه استنادا إلى درجة "عدم التعاصر"، بينما تلك الأعمال المعاصرة تعتبر مرتبطة بأفق التوقعات»[1]. ومن ثم فإن الأعمال الجليلة الماضية والأعمال الجليلة الحاضرة والأعمال الجليلة المستقبلية، والتي يحددها جميعا فعل الفهم لدى المتلقي من خلال أفق الانتظار لديه، تدخل ضمن تطور التاريخ الأدبي. أما الأعمال الأخرى فلا يصح إدخالها في مجال التصنيف.

يمكن القول إن "ياوس" ـ كما سبق الذكر ـ يدرج التطور الأدبي ضمن تاريخ تلق للأعمال؛ فتاريخية الأدب لا تقوم على تواجد الحقائق الأدبية، ولكن على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي، لأهميته التاريخية في تاريخ الأدب. ولهذا يحرص على تحديد وظيفة مؤرخ الأدب بالقدرة على القيام بالتجديد الواعي لمكانة العمل الجمالية، ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه[2].

يتضح مما تقدم، أن "ياوس" كان يسعى إلى جعل المعرفة التاريخية المرافقة للأعمال الأدبية عبر تلقيها المختلف ذات حضور إيجابي بالنسبة لتطور النوع، ولإعادة بناء معنى العمل الأدبي[3]. فكيف يتم ذلك؟

يمكن تمثيل ذلك بقراءة نص لأبي نواس ـ مثلا ـ فإن معناه لا يتنصل كليا لتاريخ التفسيرات والجدالات التي دارت حول شعره، وأي قراءة لهذا الشعر تستبعد هذه التفسيرات تعد قراءة قاصرة[4]؛ حيث إننا حين نقرأ في حاضرنا نص أبي نواس إنما ندمج فيها آفاقا مختلفة تتعلق ببنية العمل، وبتاريخ تلقيه، والخصائص الجديدة لنوع كتابته، ولا نكتفي ـ كما تفعل البنيوية ـ بالبنية الداخلية له. فالنص لا يتطور تطورا داخليا محضا (كما

[1] نظرية الاستقبال، ص83.
[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص142.
[3] المرجع نفسه ، ص143.
[4] المرجع نفسه، ص143.

ترى البنيوية)، وإنما هو واقع تحت مؤثرات شتى[1] داخلية وخارجية، يقوم المتلقي بفهم بنيته وإدراك جماليته.

وهذا يفرض على المتلقي أثناء قراءة الأعمال الأدبية الإحاطة بجل المؤثرات الداخلية والخارجية التي يمكن أن تساعده في فهم النص وتأويله، حيث يتمكن بخبرته الجمالية وبهذه التفسيرات السابقة من بناء معنى النص الأدبي. وكلما استبعد أفق الانتظار لديه في نص من النصوص كان ذلك استبعادا للمعايير الجمالية المتراصة تاريخيا، ومن ثمة يولد أفق انتظار جديد ينتج عنه تطور في النوع الأدبي. فتطور الأنواع الأدبية تتم باستمرار من خلال استبعاد أفق الانتظار ، وتأسيس أفق آخر، وإذا علمنا أن هذا التأسيس لا يتم دون مسبقات لتاريخ تلقي النوع، فإن قضية الاستبعاد والتأسيس تكون قد وقعت بفعل المتلقي[2].

إن اختيار المقتطفات النموذجية (من الأعمال الأدبية في حقبة معينة) لغرض التفحص توفر وسائل لقراءة التاريخ الأدبي، وتتجاوز في ذلك العلاقات الإحصائية المتبادلة، وتتجنب النزوات الشخصية (حين ينطلق المتلقي بذاتية مفرطة)، وتسمح بالمقابل بتأسيس تاريخ فعال يعد دليلا فاصلا لمؤرخي الأدب[3] .

حاول "هانز روبرت ياوس" أن يهذب نظريته تهذيبا حسنا، فدعمها بمفهوم آخر؛ هو مفهوم" المسافة الجمالية - Distance Esthétique - Aesthetic Distance" .ويعني بها البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من خلال تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها[4]. وهذا ما يجعلها محددة للسمة الفنية للعمل الأدبي حسب جمالية التلقي، فكلما زادت درجة انخفاض هذه المسافة ـ مع مراعاة عدم التحول نحو أفق الخبرات المجهولة من قبل الوعي المتلقي ـ زاد اقتراب العمل من محيط الفن "المطبوخ" أو" الترفيهي[5] "Culinary"

[1]المرجع السابق، ص143.
[2]المرجع نفسه، ص143.
[3]نظرية الاستقبال، ص 84.
[4]من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص77.
[5]جماليات التلقي، ص95.

فالعمل "الترفيهي" المتولد يتميز بجماليات تلق غير مستعدة لتغيير في آفاق توقعاتها؛ لأنها مشبعة بآفاق توقعات مفروضة من معيار سائد ومألوف، بحيث تمنع المتلقي ـ في ظل هذه الظروف ـ من السعي إلى إعادة إنتاج جمالي لما هو مألوف، أو بناء معنى لنص لا يحتوي على أفق انتظار مخالف وجديد لما عنده، فيركن إلى القراءة غير المنتجة (القراءة الاستهلاكية الترفيهية)[1].

وهذا يعني بوضوح، أن الآثار الأدبية التي ترضي وتلبي آفاق انتظار الجمهور، وتتفق مع رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا حسبه تكتفي باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. وهذا النوع من الآثار المنتجة للاستهلاك السريع سرعان ما تخضع للانحصار والجمود.

أما الآثار الأدبية الجيدة عنده فهي التي تخيب آفاق الانتظار لدى جمهورها و تغيظه ، ومن ثمة فهي تطوره وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، وحتى إن رُفضت ـ بسبب انتهاكها لأفق الانتظار لدى جمهورها المعاصر لها ـ فإنها سوف تخلق جمهورها خلقا[2].

ويرى "ياوس" أن تاريخ الأدب لا بد أن يُدرس تعاقبيا في سياق تلقي الأعمال، وتزامنيا في نظام علاقات الأدب المعاصر وفي نتاج هذه الأنظمة، وفي علاقة التطورات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ، وعلى هذا الأساس وضع عددا من المبادئ التي تلخص نظريته في التلقي، والتي أجملها ناظم عودة في هذه النقاط[3] :

1 ـ ليست للعمل الأدبي في حد ذاته أي أهمية، إنما تكمن أهميته في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، حيث يقوم المتلقي بدور فاعل بنسجه لعلاقات مختلفة مع النص، كجدلية السؤال والجواب، ولا يكتفي بالقراءة البسيطة الاستهلاكية. وعلى مؤرخ الأدب أن يلاحظ الأحكام التي أصدرت بفعل التلقي، والتي تدل على وعي محدد تاريخيا، وهذا يعني أهمية المبدأ التعاقبي في عملية تأريخ الأدب.

---

[1] المرجع السابق، 95.
[2] من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص78.
[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 144، 145.وهذه النقاط تلخص بشكل جيد معظم آراء وافتراضات ياوس الأساسية.

2ـ لا يأتي العمل من فراغ، بل إنه يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التي تعتبر مألوفة، ولما كان المتلقي مالكا لمجموعة من المعايير الخاصة المكتسبة عبر تجاربه السابقة مع النصوص، فإنه يكون في حالة من التفاعل مع النص من خلال أفق انتظار الذي يتغير حسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص مختلفا مع هذا الأفق، وإما أن يكون مطابقا له، فإذا استبعد أفق الانتظار فهذا يعني أننا إزاء تطور في النوع الأدبي. ومن ثمة تبرز أهمية أفق الانتظار في تحديد التطور الأدبي في الأشكال والمضامين.

3ـ تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة، بمعنى أن العمل الجديد يضمن دائما رغبات المتلقي في تعديل شروط الاستجابة والتواصل.

4ـ تحديد وضعية العمل الأدبي من خلال السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها، فجمالية التلقي تفترض أن كل أثر* أدبي يندرج داخل السلسلة الأدبية التي يمثل جزءا منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية.

5 ـ الاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني؛ وذلك من خلال التشديد على أهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) ويتم ذلك بدمج التحليل التزامني والتحليل التعاقبي في عملية تحليلية واحدة، بمعنى أن أفق الانتظار قائم بشكل أساسي على تعديلات تجري على شكل ومضمون العمل نفسه.

6 ـ دراسة تاريخ الأدب من خلال وضعه في علاقة مع التاريخ العام، بحيث يشكل الأدب جانبا من تاريخ الوقائع الاجتماعية، بالإضافة إلى الجوانب الأخرى، وهو ما يسمح بتحديد دور الأدب وأهميته وإسهاماته في هذا التاريخ.

يمكن القول تلخيصا لما سبق إن موضوع الدراسة الأدبية عند "ياوس"، ليس تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب والأثر، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص، أي أن موضوع الدراسة الأدبية عنده وبشكل مجمل هو معرفة

*يطلق مصطلح الأثر على العمل الأدبي قبل أن يتواصل معه المتلقي حسب جمالية التلقي.

كيفية إجابة الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا[1].

2 - 2 - 2 : افتراضات "آيزر"* (إجراءات المتلقي في بناء المعنى الأدبي):

تتمثل نقطة البدء في نظرية "آيزر" الجمالية في تلك العلاقة الديالكتيكية (الجدلية) التي تربط بين النص والقارئ. وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة[2]، و انطلق من البداية نفسها التي كان ينطلق منها "ياوس"، وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية، والاهتمام بدور المتلقي في قضيتين أساسيتين: هما تطور النوع الأدبي وبناء المعنى[3].

كان الاهتمام الرئيسي له منذ البداية سؤال يلخص الإطار العام لافتراضاته وهو:« كيف وتحت أي ظروف يُكون النص معنى بالنسبة للقارئ»[4]؛ ذلك أن النقد السابق لجمالية التلقي لم يعر الاهتمام لطرف المتلقي إلا باعتبار ذلك مسألة مسلمة، بيد أن "آيزر" يجد أنه من الغريب « أننا لا نعرف إلا القليل عن ما هو ذلك الشيء الذي نعتبره مسألة مسلمة»[5].

وهذا يعني أنه يتجه إلى قطب المتلقي ـ وهو الذي يخاطبه النص آخر الأمر ـ لأن النقد السابق استحوذت عليه فكرة المؤلف ـ النص، فكان من

---

[1]من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص78.

* Wolfgang Iser ولد سنة 1926 بألمانيا.درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية. اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، وهو عضو بأكاديمية (هيدلبورغ) للفنون والعلوم، كما أنه عضو بالأكاديمية الأوروبية. وهو عضو أيضا بمجلس تأسيس جامعة (بيليفيد) ورئيس اللجنة المخططة لجامعة كونستانس. له عدة مؤلفات أهمها : "القارئ الضمني"، "فعل القراءة"، "التوقع"، "التخييلي والخيالي".

[2]جماليات التلقي، ص111.

[3]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص147.

[4]نظرية الاستقبال، ص102.

[5] فولفغانغ آيزر :فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) :. تر/ د.حميد لحمداني ود.الجلالي الكدية.منشورات مكتبة المناهل، ص 11.

الصعب لهذا النقد رؤية أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ[1] . ولهذا كان النقد السابق لجمالية التلقي يجد الحديث عن فكرة التلقي فكرة مضحكة أو بديهية.

ولا يغيب مثل هذا التصور عن أصحاب هذه النظرية، إذ يقول "آيزر" على لسان "والتر سلاتوف W. Slatoff" قائلا : « يشعر المرء بأنه سيكون مضحكا قليلا إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على أن الأعمال الأدبية توجد في جانب منها على الأقل لكي تكون مقروءة، وبأننا نقوم بالفعل بقراءتها، وأن من المفيد أن نفكر في ما سيحدث عندما نفعل ذلك؟ ولنقل هذا بكل صراحة(...) ليس هناك أحد ينكر مباشرة بأن للقراء والقراءة وجودا فعليا؛ فحتى أولئك الذين ألحوا كثيرا على استقلالية الأعمال الأدبية وعلى عدم أهمية تجاوبات القراء، فإنهم أنفسهم يقرؤون الكتب ويتجاوبون معها»[2].

وهو بهذا يرد على أصحاب النظرة البنيوية التي ترى بأن للنص وجودا مستقلا ومكتفيا بذاته، في حين أن النص لا يكون نصا إلا إذا قام القارئ بتحقيقه وجعله كذلك، وهو يرد أيضا على الذين أهملوا قطب المتلقي في الدراسة الأدبية، مبرزا أن هذه الدراسات النقدية السابقة نفسها ما كانت لتتحقق لولا وجود طرف المتلقي وجودا ماديا.

ينطلق "آيزر" في تأسيس افتراضاته من مرجعيات معرفية وفلسفية متنوعة؛ فقد اعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللسانيات والأنثروبولوجية وأفاد بشكل رئيسي من أعمال "رومان إنغاردن"[3]؛ إذ تعود الأصول الفلسفية لافتراضاته إلى نظرية النسبية وإلى الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) التي كانت رد فعل على الفلسفة العقلية الكلاسيكية. وقد استثمر نظرية النسبية التي تقول بنسبية الحقيقة، وبرفض أي منهج يفترض مسبقا حقائق نهائية لتكريس الثبات وتعطيل الحركة ذات الاتجاهات المتعددة، وعلى هذا النحو رأى أنه لا وجود حقيقي للعمل الأدبي إلا حين يتواصل القارئ مع النص[4].

---

[1] المرجع السابق، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص48.

[4] نموذج القراءة ص336.

ولهذا فقد اهتم بشكل رئيسي بالنص الفردي وعلاقة القراء به، ووجد أن تلك العلاقة تبنى انطلاقا من مفهوم النسبية لفهم الظواهر (ومنها الأعمال الأدبية)، وانطلاقا من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذات في بناء فعل الفهم والإدراك، وبالتالي إنتاج معنى النص أثناء التواصل معه.

و هو يرى أن إنتاج المعنى يتم كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، ومن ثمة فإن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، إنما هو تركيب أو التحام بين الاثنين[1]. بمعنى أن النص نفسه ليس هو العمل الأدبي من جهة، وذاتية المتلقي لا يمكن أن تحقق لوحدها معنى العمل الأدبي من جهة ثانية، بيد أن التفاعل بينهما هو ما يحقق النص. ويمكن أن يطرح سؤال في هذا الشأن: كيف يتم هذا الأمر؟

يجيب "آيزر" بأن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه؛ ذلك أن النص لا يقدم إلا "مظاهر خطاطية"* يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق[2]. لتكون خاتمة هذا التفاعل هو إنتاج معنى العمل الأدبي.

حيث ينبغي أن يتجرد ـ هذا المعنى ـ من كل مرجعية مسبقة مفروضة؛ ذلك أنه لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به إنما أصبح أثرا يعاش[3]؛ وبذلك يسعى إلى تقويض النظرة الكلاسيكية للمعنى، الذي تعتبره كامنا في ثنايا النص يبحث عمن يخرجه إلى الوجود،و حين يتمكن القارئ من اكتشافه في النص يكون كمن حل لغز العمل الأدبي، ولم يعد له من دور مع النص. وبالتالي تصبح مهمة المتلقي في كل قراءة لعمل ما هي إيجاد هذا المعنى الخفي. فيصير العمل الأدبي مبتذلا حين يكتشفه، وكلما

---

[1] نظرية الاستقبال، ص102.

* Shematic Formations وهي تعني تلك المواضيع المتمثلة في العمل الأدبي (كالأشخاص والأحداث، والأشياء) بطريقة تجعل مضمونها المادي يشبه الموضوع المادي للموضوعات الواقعية، بينما يختلف عنه في أنه لا يكون محددا بشكل تام، إذ يشتمل على فراغات أو فجوات أو مواضع من اللاتحدد التي يجب ملؤها.

[2] فعل القراءة، ص12

[3] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص151.

كشف المتلقي معنى المؤلف كان ذلك خسارة للمبدع والمتلقي، وهذا لا يقضي على النص فحسب إنما يقضي على النقد الأدبي أيضا[1].

وبدلا من ذلك، يرى أن المعنى الحقيقي إنما ينتج من خلال فعل فهم المتلقي؛ وذلك عن طريق العلاقة التفاعلية بين النص وذات القارئ، فالنص يحتوي على مرجعيات خاصة به، لكنها ليست مرجعيات نهائية، فالمتلقي يسهم في بنائها عبر تمثله للمعنى[2].

وهذه المرجعيات (التي يرفض "آيزر" أن تكون محددة سلفا قبل القراءة كما في النقد الكلاسيكي) ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي، إنما هي مرجعيات يخلقها النص أثناء عملية القراءة[3]. حيث يضبط مجموعة المفاهيم التي تحدد هذه المرجعية في[4] :

1 السجل: وهو يعني تلك الإحالات الضرورية كالنصوص السابقة والسياقات الخارجية المختلفة (الأوضاع الثقافية والاجتماعية ...الخ) التي يحتاجها النص في لحظة القراءة لكي يتحقق المعنى.

2 الاستراتيجية : ويجب ألا تفهم على أنها تنظيم تام ونهائي (كقواعد الرياضيات مثلا)،ففي هذه الحالة فإن القارئ لن يعود له دور تنظيمي وفعال، إنما يجب أن تعد كبناء كامن تحت تقنيات مصطنعة والذي ـ أي البناء ـ يسمح لتلك التقنيات أن يكون لها تأثير، واضعين في الاعتبار الوظيفة النهائية للاستراتيجية بكونها تغرب المألوف[5]. بمعنى آخر أنها مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، والاستراتيجية من جهة أخرى تقوم بالربط بين عناصر السجل (الذي هو مجموع المرجعيات المختلفة كما أشرت سابقا) وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي. أي أن الاستراتيجية تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، بالإضافة إلى ما يتصل بشروط التواصل[6].

---

[1] المرجع السابق، ص150.
[2] المرجع نفسه، ص153.
[3] المرجع نفسه، ص153.
[4] المرجع نفسه، ص153.
[5] نظرية الاستقبال، ص107.
[6] الأصول المعرفية لنظرية القراءة، ص154.

3 مستويات المعنى: يرى "آيزر" أن النص لا يُظهر المعنى في نمط معين من العناصر، وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي؛ حيث يعتقد بوجود مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى، تحتل خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي، بمعنى انفصال كل عنصر من عمقه الأصلي ليطفو على سطح المستوى الأمامي، وهذا الانفصال يعتبر شرطا أساسيا لعملية التلقي والإدراك. والعلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي (في العمل الأدبي) تخلق توترا تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصب أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي[1].

4 مواقع اللاتحديد: وقد أخذ مفهوم اللاتحديد من "إنغاردن"، ويعني لديه أن كل موضوع ممثل أو واقعي ليس شيئا محددا وقائما بذاته، ويتضح بشكل دقيق بالنظر إلى محتواه، إنما هو فقط تشكيل خطاطي (مظاهر خطاطية) مصحوب بمواقع اللاتحديد من أنواع مختلفة، وكذلك بعدد لا نهائي من التحديدات. ويمكن أثناء قراءة العمل أن تنشأ مواقع جديدة من اللاتحديد ثم تملأ باستمرار، ولهذا فكل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ ويحتاج لمن يملأ مواقع التحديد فيه باستمرار في كل قراءة[2].

و مواقع اللاتحديد هي ذاتها الفراغات التي يمتلأ بها النص، وملأ هذه الفراغات يسمح بتجسيد فعل التحقق في العمل، ويسمح كذلك بتكوين خصائص مناسبة للنص، مما يمنح العمل طابعا جماليا حقيقيا. ومثال ذلك تلك البياضات التي يتركها الشاعر عمدا، فهي تجعل المتلقي متوترا، فيعمد إلى ملئها حتى يُكون علاقة منطقية أو معنى موضوعيا فينتقل من اللاتحديد إلى التحديد.

يُستخلص مما سبق « أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ»[3]. ويحتاج هذان القطبان إلى تفاعل بينهما يسمح بإنشاء وتحقيق العمل الأدبي.

[1] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص154.
[2] فعل القراءة، ص102.
[3] المرجع نفسه، ص12.

فالنص يعد قطبا فنيا قبل أن تتم قراءته، لأن النماذج النصية لا تعين إلا مظهرا واحدا من العملية التواصلية. فالاستراتيجيات النصية لا تقدم سوى إطار يجب على القارئ أن يركب موضوعا جماليا له، ونجاح أي نص يعتمد على مدى قدرته على تنشيط ملكات القارئ الفردية في الإدراك والمعالجة[1].

والنص ـ حسب "آيزر" ـ لا يمكن أن يُدرك جملة واحدة، إذ لا يمكن تخيل موضوع النص إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة، ولما كان الأمر كذلك فهناك وجهة نظر تتحرك داخل العمل الأدبي أثناء مراحل القراءة، هذه الوجهة يسميها "وجهة النظر الجوالة"[2].

ووجهة نظر القارئ الجوالة «تتعثر في الموضع الذي تحاول فهمه، فيتجاوزها في نفس الوقت بالذات. ولا يمكن للإدراك المترابط أن يحدث إلا على مراحل، وكل مرحلة على حدة تحتوي على مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله، لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي بأنها تمثله. وبالتالي، لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقا مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة. ويستلزم النقص الموجود في كل تمظهر على حدة، وجود بعض التراكيب التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارئ. ومع ذلك، فإن عملية التركيب ليست متقطعة، بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النظر الجوالة»[3] .

وهذا يشير بوضوح إلى أن وجهة النظر الجوالة، التي تنشأ في ذات المتلقي أثناء القراءة، تكون ذات علاقة وثيقة مع تمظهرات النص المختلفة من جهة، وعلى علاقة أيضا بالخبرة الجمالية والأعراف والمعايير التي يمتلكها المتلقي من جهة أخرى، فتكون وجهة النظر هذه ذات طبيعة دينامية حركية، تتجول في ثنايا النص في سير متنوع دون تقطع.

بناء على ما تقدم، فإن النظرة إلى قطبية العمل الأدبي (الفنية والجمالية) تبين أن هذا العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص أو تحققه بل إنه يقع ـ كما سبق ذكره ـ في مكان ما بين القطبين من خلال تفاعل المتلقي مع تأثيرات بنيات النص. ولذا نجد أن العمل الأدبي في حركية دائمة؛ هي حركية بنية النص وحركية ذات المتلقي في الوقت نفسه.

---

[1] المرجع السابق، ص55.
[2] المرجع نفسه، ص57.
[3] المرجع نفسه، ص58.

ومن هذا التفاعل بين بنية النص والقارئ، يتضح أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقا للنص (الذي هو أثر مادام لم يقرأ) ولا يكون مطابقا لذات القارئ ، بل هو واقع في مكان ما بينهما.

وهذا لا يعني الاستغناء عن قطب المؤلف أو قطب المتلقي بحال من الأحوال؛ فرغم أن التركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لا تفيد كثيرا في عملية القراءة، إلا أن هذا « لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين، بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الفعلي كذلك»[1].

مما سبق، يُستخلص أمر غاية في الأهمية تقوم عليه افتراضات "آيزر"؛ حيث إن جميع اقتراحاته تجعل من الذات المتلقية طرفا أساسيا لفهم وبناء وتفسير العمل الأدبي، وبناء على هذا الاهتمام أفرد مفهوما خاصا للمتلقي أسماه" القارئ الضمني *The Implied Reader". وهو قبل ذلك يقسم القراء ـ كل القراء ـ إلى فئتين رئيستين، «فهناك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة، وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحيينات النص الممكنة»[2].

وهو يبني مفهوم القارئ الضمني من خلال مفهوم "وين بوث Wayane Booth" حول "المؤلف الضمني"، وكذلك من مناقشته لأنواع القراء الذين تم تناولهم قبله؛ فهناك" القارئ المتميز Super Reader**" عند "ميشال ريفاتير Michael Riffaterre"، و"القارئ العارف ***Informed Reader" و"القارئ غير الرسمي" عند

[1] المرجع السابق، ص12.

* القارئ المضمر أو الضمني : حسب طائفة من نقاد استجابة القارئ، هو ذلك القارئ الافتراضي الذي أضمره المؤلف (بوعي أو بدونه) حين كتب نصه ، حيث يصنع في النص صورة عن نفسه وصورة أخرى عن قارئه وهو يصنع قارئه تماما كما يصنع نفسه الثانية.

[2] المرجع السابق، ص20.

** القارئ الأعظم : وهو المصطلح الذي نحته الناقد الفرنسي الأمريكي ميكائيل ريفاتير Riffaterre لوصف القارئ الذي جمع خصال القارئ المدرب والمثالي والمضمر والأنموذجي، وضم إليه حصيلة ردود أفعال قراء آخرين وصاغ قراءته النهائية على ضوء ذلك كله، وإذا لم يكن هذا القارئ نسخة عن ريفاتير نفسه فإنه دون ريب مثال ذلك النوع الحصيف والنزيه والجاد من النقاد المشتغلين بدراسة الأدب.

*** القارئ العليم : وهو حسب ستانلي فيش نمط ثان من القارئ المثالي الذي لا يمتلك النضج الكافي لاستيعاب لغة النص فحسب، بل يمتلك أيضا معرفة كافية بأعراف التراث الأدبي الذي

"ستانلي فيش Stanley Fish"، و"القارئ المقصود Intented Reader ****" عند "إروين وولف [2] Erwin Wolff"، و"القارئ الأنموذجي *****Model – Reader" عند "امبرتو ايكو Eco Umberto" .

بالإضافة إلى بعض أنواع القراء الافتراضيين كالقارئ النصي* و"القارئ المدرب"** و"القارئ المثالي"*** و"القارئ المعارض"**** والقارئ المقاوم***** والقارئ الحقيقي****** .

ينتمي إليه النص، وقدرة على صياغة وإطلاق الأحكام حول خفايا النص على مختلف المستويات وهو بمعنى ما ، يظل افتراضيا بدوره. والفوارق بينه وبين القراء الآخرين من طرازه (المدرب والمثالي والمضمر) أنه عليم بما فعله مؤلف ما في نصوص أخرى غير النص الذي يقرأه.

**** القارئ المقصود : ويعني به وولف أنه ذلك القارئ الذي يضعه المؤلف في ذهنه ويقصده، ويمكن أخذ صورة عامة عن القارئ المقصود حسب النص الذي نتعامل معه، ولذلك فإن القارئ المقصود عند وولف هو الكائن القصصي في النص Fictional Inhabitant of the text. ويمكن أن يمثل هذا القارئ مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر ورغبة المؤلف في الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها.

2جماليات التلقي، ص128.

***** القارئ الأنموذجي : وهو الذي ابتدعه عالم الدلالة والروائي الايطالي امبرتو ايكو، لكي يصف ذلك القارئ الذي يحتاج المؤلف إلى تخيل ردود أفعاله التأويلية عند كتابة النص، فيفترض (أي المؤلف) أن ردود الأفعال تلك يمكن أن تصلح كاستراتيجيات تأويل معيارية يحتاج النص إلى توفرها من أجل حسن الايصال. وبذلك فإن القارئ الأنموذجي الذي فكر فيه المؤلف حين كتب نصا معينا لا يشبه أبدا القارئ الأنموذجي الذي فكر فيه حين كتب النصوص الأخرى.

* القارئ النصي : هو الذي يركز على ما تتابعه عيناه على الورق من كلمات وسطور ومعان، ويسعى ما أمكن إلى استبعاد السياقات الخارجة على النص؛ مثل المعلومات البيبليوغرافية عن المؤلف (موطنه ، مواقفه السياسية ، أجناس الكتابة التي يُعرف بها...) والقارئ النصي سوف يقرأ ما يوفره النص ذاته من لغة وجماليات فنية ومعان وخصائص أسلوبية. وقد تعجبه البنية الإيقاعية في النص أكثر من بنيته الدلالية.

** القارئ المدرب: وهو تعبير مستعار من الألسني الأمريكي نعوم تشومسكي ويراد منه ذلك القارئ القادر على استخراج معنى النص وإدراك علاقاته الداخلية (الدلالية والصرفية والبلاغية) ونظامه العميق وأعرافه الكتابية (شعر، قصة، مقالة) وما ترتبه بالتالي من أعراف تأويلية. فهذا القارئ هو قارئ قياسي إذ أنه أقرب إلى آلة تحليلية مبرمجة منه إلى كيان إنساني ذي أهواء ومواقف وانحيازات.

*** القارئ المثالي : هو تكملة القارئ المدرب وصورته الأعلى، ولكنه يوجد في صيغة افتراضية فقط. ذلك أنه مجهز على أحسن وجه لفك ألغاز النصوص، وعدته تتراوح بين المعرفة الواسعة، والقدرة على التذوق، وتوفر الحساسيات والانحيازات، والخبرة الطويلة في استراتيجيات القراءة.

**** القارئ المعارض : وهو ذاك الذي يقف على نقيض القارئ الأنموذجي، سواء ولد في ضمير المؤلف نفسه أثناء سيرورة التأليف، أو ولد في فعل القراءة ذاته وهو يعارض معاني النص.

والقارئ المتميز (الأعظم أو الأعلى) عند "ريفاتير" هو" مجموعة العارفين Group of informants" الذين يصلون دائما إلى نقطة معقدة في النص الأدبي، وبالتالي يؤسسون خلال تفاعلهم المعتاد " حقيقة أسلوبية stylistic Fact"، ويشبه القارئ المتميز عصا مقدسة تكتشف كثافة المعنى المحتملة والمشفرة داخل النص، والحقيقة الأسلوبية ـ عند ه ـ يمكن تمييزها فقط عبر فرد مدرك[1].

أما القارئ المخبر (أو العارف) عند "فيش" هو الذي لا يهتم بإحصاء ردود أفعل القراء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ، ولهذا يسن له بعض الشروط[2] :

1 ـ يجب أن يكون القارئ العارف ملما بكفاءة باللغة التي يُبنى بها النص.

2 ـ يجب أن يكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، وهذا يشتمل على المعرفة (أي الخبرة بالأنظمة النحوية ومعاني المصطلحات وفهم اللهجات...إلخ).

3 ـ يجب أن يحوز على كفاءة أدبية فعالة.

***** القارئ المقاوم : وهو ليس تكملة القارئ المعارض بل تكملة القارئ العليم، لأنه يمارس المقاومة ضد هيمنة الأعراف السائدة التي تحدد أنماط التعامل مع الأثر الفني، ويمارس الانشقاق عليها حين يرى النص ما لا تراه الحكمة الشائعة.

****** القارئ الحقيقي : ظهرت طريقة جديدة لدراسة عملية القراءة تأخذ بعين الاعتبار القارئ الحقيقي. وقد عرض الفرنسي ميشيل بيكار هذا المنهج في كتابين نشر أولاهما عام 1986 بعنوان" القراءة كلعبة" وظهر ثانيهما بعد ثلاث سنوات بعنوان" قراءة الوقت Lire le temps". ويأخذ بيكار على المهتمين بدراسة القراءة أنهم يحللون في واقع الأمر قراءات نظرية ومجردة يقوم بها قراء نظريون ومجردون. وهو يرى أن الوقت قد أزف لنطرح جانباً تلك القراءات الموهومة والتي لم توجد قط ولندرس القراءة الوحيدة الصائبة وهي القراءة الملموسة المحددة التي يقوم بها القارئ الملموس المحدد.ولقد اقترح الفرنسي فينسان جوف منهجا في التحليل قريب من منهج بيكار، ولكنه أكثر اعتمادا على التحليل النفسي، وذلك في كتابه "الشخصية الروائية بصفتها أثرا في الرواية L'Effet-personnage dans le roman " (1992).

[1] المرجع السابق.

[2] Wolfgang Iser, from *The Act of Reading* www. social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/iser.htm

إذن فالقارئ المخبر الذي يتحدث عنه "ريفاتير" ليس قارئا مجردا، ولا قارئا حقيقيا حيا، لكنه هجين، بمعنى أنه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل ما باستطاعته ليجعل نفسه مخبرا[1].

ثم ينتقل "آيزر" للحديث عن مفهوم قارئ آخر طرحه "إريين وولف"، وهو القارئ المقصود؛ ويعني به القارئ الذي يضعه المؤلف في ذهنه ويقصده، ويمكن أخذ صورة عامة عن القارئ المقصود حسب النص الذي نتعامل معه، ولذلك فهو يعده" الكائن القصصي في النص Fictional Inhabitant of the text"[2]. ويمكن أن يمثل هذا القارئ مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر ورغبة المؤلف في الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها.

ليصل بعد كل هذا إلى مفهوم القارئ الضمني عنده؛ فهو يعتقد أنه من البديهي أن أي نظرية تهتم بالنصوص الأدبية لا يمكنها أن تتقدم إلى الأمام بدون إدراج قطب المتلقي الذي « بدا الآن وقد ترقى إلى مستوى الإطار المرجعي الجديد كلما وقعت إمكانية النص السيميائية والتداولية تحت الفحص الدقيق»[3]. ومن ثمة يسأل آيزر سؤاله الملح : أي نوع من القراء يمكن الاعتماد عليه؟

ليجيب بأن المفاهيم المختلفة للقراء (كما سبق الإشارة إلى بعضهم) الحقيقيين والافتراضيين تترتب عنها قيود تقوض حتما قابلية تطبيق النظريات العامة لها، وإذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والاستجابات التي تثيرها، يجب التسليم بحضور القارئ دون تحديد مسبق بطبيعته، أو وضعيته التاريخية[4].

ووظيفة القارئ الضمني وظيفة حيوية؛ فهو الذي يقدم الرابط بين كل القراءات المختلفة للنص، ويقارن بينها ويخضعها للتحليل، وبالتالي فحقيقة « أن دور القارئ يمكن إشباعه بعدة طرق مختلفة حسب الظروف التاريخية والفردية تعتبر مؤشرا على أن بنية النص تسمح بطرق مختلفة للإشباع »[5].

[1]المرجع السابق، ص27.
[2] جماليات التلقي، ص131.
[3]فعل القراءة، ص29.
[4]المرجع نفسه، ص29.
[5]جمالية التلقي، ص134.

والقارئ الضمني أيضا يجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي مسبقة (أي الاستعدادات) وغير مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته، فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، لأنه تركيب لا يمكن مطابقته مع أي قارئ حقيقي[1].

وهذا يعني أن القارئ الضمني « ليس له وجود حقيقي، فهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يُتلقى، وتبعا لذلك، فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته»[2].

من خلال ما سبق، أصل إلى أن مفهوم القارئ الضمني مفهوم افتراضي، ومع ذلك فهو ليس شخصا خياليا في النص، بل هو دور يتحقق في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله، حيث يصبح نقطة الارتكاز لبناء استجابة العمل الأدبي، وبناء المعنى من خلال فعل الفهم.

يمكن القول كخلاصة إن التلقي عند "آيزر" ينبني على افتراضات "رومان إنغاردن" في مسألة البياضات ومواقع اللاتحديد، وتقوم نظريته على مفهوم القارئ الضمني الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف آثار النصوص الأدبية من خلال متلقيها. وهو يمنح المتلقي دورا بالغ الأهمية في بناء المعنى ، لأن العمل الأدبي عنده لا يأخذ تجسيده الحقيقي إلا حين يتواصل معه القارئ. حيث يجعله في مكان ما بين الأثر وذات المتلقي، هذا الأخير الذي يملأ مواقع التحديد (الفراغات) حتى يتم له بناء المعنى تاما وكاملا.

[1] المرجع السابق، ص30.
[2] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص163.

الفصل الثالث

1 - أمل دنقل

إن الحديث عن قطب المؤلف في الدراسات النقدية هو حديث ضروري يسهم في تشكيل المعنى وفهم النص فهما أكثر عمقا، ورغم أن قصد المؤلف ليس هو غاية المتلقي إلا أن الإلمام بحياة الشاعر والحوادث التي عاشها والظروف التي كتب فيها عمله يمكن أن تعد إحالات وإشارات خارجية هامة. ذلك أن شهادة المؤلف وسيرته بالنسبة للناقد قرينة فعالة قد ينزلق إلى الضد إذا أغفلها[1] .

ومن هذا المنطلق سأعمد في إلقاء الضوء على حياة الشاعر وجوانب من شخصيته، إلى جانب الظروف الاجتماعية والسياسية والتاريخية السائدة أثناء تأليفه لآثاره، ثم أتبع ذلك بنظرة المؤلف ذاته لما كان يحصل، بمعنى "أمل دنقل" كقارئ سياسي واجتماعي وتراثي.

1 - 1 التعريف بالشاعر:

"محمد أمل فهيم أبو القسام محارب دنقل" من مواليد قرية "القلعة" إحدى قرى مديرية "قنا" أقصى جنوب مصر، ولد في عام 1940* لأب يعمل مدرسًا للغة العربية متخرجًا في الأزهر[2].

كان والده عالماً من علماء الأزهر، حصل على "إجازة العالمية" عام 1940، فأطلق اسم "أمل" على مولوده الأول تيمناً بالنجاح الذي أدركه

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي.ط1.دار الشهاب للطباعة والنشر.باتنة.1985. ص26.
* بعض المراجع تشير إلى سنة 1941. ارتأيت اختيار تاريخ 1940، لأن أرملة الشاعر عبلة الرويني التي أعدت سيرته الذاتية أشارت إلى تاريخ 1940. وهي أقرب الناس إليه وأعرفهم به.
[2] خيري حسن: أمل دنقل وميض تغتاله العتمة:
www.jehat.com/arabic/amal/shahadat-1.htm

في ذلك العام. وكان يكتب الشعر العمودي، ويملك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي، التي كانت المصدر الأول لثقافة الشاعر[1].

وكان والده في تنقل ما بين قرية "القلعة" وإحدى مدن "قنا"؛ فهو في فترة الدراسة يقيم بالمدينة، يعمل بالتدريس، وحين تنتهي الدراسة يعود أدراجه بأسرته المكونة من ولدين وبنت، أكبرهم "أمل" وأصغرهم "أنس". وأثرهذا التنقل في طبيعة "أمل" كثيرا فيما بعد[2].

كان الألم هو الحضانة الأولى للعظماء، إذ لم يكد "أمل" يتم العاشرة من عمره حتى مات والده. وحرصت أمه الشابة الصغيرة التي لم تكن قد جاوزت النصف الثاني من عقدها الثالث على أن يظل شمل أسرتها الصغيرة ملتئمًا، مع عناية خاصة توليها لمستوى الأولاد الاجتماعي من حيث حسن المظهر والتربية وعلاقاتهم وأصدقائهم. وقد ساعدهم على العيش في يسر أن الأب قد ترك لأولاده بيتًا صغيرا في المدينة يقطنون في طابق منه ويؤجّرون طابقًا آخر، كما ساعد الأم في تربية أولادها أحد أقرباء زوجها كان بمنزلة عمه[3].

التحق "أمل" بمدرسة ابتدائية حكومية، التي أنهى بها دراسته بها سنة 1952، فعُرف بين أقرانه بالنباهة والذكاء والجد تجاه دراسته، كما عُرف عنه التزامه بتماسك أسرته واحترامه لقيمها ومبادئها؛ فقد ورث عن أمه الاعتداد بذاته، وعن أبيه شخصية قوية ومنظمة.

و حين وصل للمرحلة الثانوية بدت ميوله العلمية، وهيأ نفسه للالتحاق بالشعبة العلمية تمهيدًا لخوض غمار الدراسة الأكاديمية في تخصص علمي كالهندسة أو الكيمياء، لكن أصدقاءه أثروا كثيرا في تحوله المعاكس إلى الأدب والفن في هذه الفترة؛ فقد كان من أقرب أصدقائه إلى نفسه "عبد الرحمن الأبنودي" – الشاعر المصري - وقد تعرف عليه بالمرحلة الثانوية، و"سلامة آدم" –أحد المثقفين البارزين- فيما بعد، وكان

---

[1] عبلة الرويني: أمل دنقل (سيرة أدبية). www.jehat.com/arabic/amal/page-6.htm
[2] أمل دنقل وميض تغتاله العتمة: مرجع سابق.
[3] المرجع نفسه.

يمت له بصلة قرابة، إذ كان رفيقه الأول في مرحلة الطفولة. وبعد اتفاقهم على الالتحاق بالقسم العلمي وجدهما قد فاجآه والتحقا بالقسم الأدبي، فوجد نفسه في حيرة شديدة، سرعان ما حسم أمره باللحاق بأصدقائه[1].

وهذا لا يعني أنه كان بعيدا عن مجال الأدب، فضلا عن الثقافة العربية؛ فقد نشأ في بيت أشبه بالصالونات الأدبية، فلم يكن والده مدرسًا للعربية فحسب، ولكنه كان أديبًا وشاعرًا وفقيهًا ومثقفًا، جمع من صنوف الكتب كثيرا من المعارف؛ لذا فقد تفتحت عيناه على أرفف المكتبة المزدحمة بألوان الكتب، وتأمل في طفولته الأولى أباه وهو يقرأ حينا ويكتب الشعر حينا.

لهذا كله، ولموهبته الشعرية واستعداده الفطري، لم يكد يُنهي دراسته بالسنة الأولى الثانوية إلا وكان ينظم القصائد الطوال يلقيها في احتفالات المدرسة بالأعياد الوطنية والاجتماعية والدينية[2].

وأثارت هذه المطولات أحاديث زملائه ومناوشاتهم بل وأحقادهم أحيانا، فبين قائل بأن ما يقوله من شعر ليس له، بل هو لشعراء كبار مشهورين استولى على أعمالهم من مكتبة أبيه التي لم يتح مثلها لهم. وبين من يرى أنه لوالده ـ عثر عليه في أوراق أبيه ونحله لنفسه ـ شفقة على الطفل اليتيم المدلل الذي أفسدته أمه بما زرعته في نفسه من ثقة بالنفس جرأته ـ في نظرهم- على السرقة من أبيه[3].

بيد أن الحقيقة هي أن "أمل" كان صاحب هذه الأشعار، وكان صاحب موهبة شعرية منذ الصغر، حيث يشرح سبب ميله للشعر في هذه السن الصغيرة (البدايات الشعرية) قائلا:

« البدايات الشعرية لي مثل البدايات الشعرية لأي شاعر في سن معينة، في الخامسة عشرة والسادسة عشرة، يجيش وجدانه بمشاعر كثيرة ومتضاربة وغير مفهومة، فيلجأ إلى الكتابة الأدبية كنوع من التنفيس عن

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه.

هذه المشاعر، بالإضافة إلى أنني وُلدت في جنوب مصر، في الصعيد، حيث لا توجد متع ومباهج متوفرة لكي ينفق الإنسان فيها طاقته، أو ينفس فيها عن نفسه، ولا يوجد صديق هناك إلا الكتاب. فمن هنا نشأت عادة القراءة من البداية، واللجوء إلى الكتابة كتعبير عن مشاعر الصبا»[1].

ولما كان الأمر عنده كذلك، فقد تشوق إلى معرفة السبيل نحو الشاعرية والتمكن من ناصية الشعر (في تلك السن). وقد بحث هذا الأمر فخلص إلى أن من حفظ ألف بيت صار شاعرا. لهذا عمد إلى حفظ ما استطاع من الأعمال الأدبية؛ يقول في هذا الصدد:

«...فحفظت ما استطعت حفظه من دواوين الشعر والمسرحيات الشعرية لشوقي وعزيز أباظة ومن لف لفهما، واستطعت في سن مبكرة الحصول على جوائز شعرية وأن أكون لافتا للنظر في الإقليم الذي نشأت فيه»[2] .

لما بدأ "أمل" بنشر قصائده الطوال، وهو في تلك السن الصغيرة، أحس بشك زملائه في نسبة تلك القصائد الطوال إليه؛ فتفتق ذهنه عن فكرة مراهقة جريئة وهي وإن كانت لا تتسق مع شخصيته الرقيقة ـ في صغره ـ إلا أنها فاصلة، إذ أطلق موهبته بهجاء مقذع لمن تسول له نفسه أن يشكك في شعره أو يتهمه، ولم يمض زمن طويل، حتى استطاع بموهبته أن يدفع عن نفسه ظنون من حوله. ولما تفرغ من الدفاع عن نفسه داخل المدرسة تاقت نفسه لمعرفة من هو أفضل منه شعرا في محافظته، فلم يسمع بأحد يقول بالشعر في" قنا" كلها إلا ارتحل له وألقى عليه من شعره ما يثبت تفوقه عليه، وكأنه ينتزع إعجاب الناس منهم أنفسهم[3].

ومما نُشر له وهو طالب في الثانوية أبيات شعرية نشرتها مجلة مدرسة "قنا" الثانوية سنة 1956، وكُتب تحتها: "الطالب أمل دنقل":

يا مَعْقَلا ذابَتْ عَلَى أسواره كُل الجُـــــــنود

[1] جهاد فاضل:قضايا الشعر الحديث (مع أمل دنقل).ط1.دار الشروق.بيروت.1984. ص352.
[2] المرجع نفسه، ص352.
[3] أمل دنقل وميض تغتاله العتمة: مرجع سابق.

حَشـد العَدُو جُيوشه بالنـار والدم والحَـــــديد

ظمئ الحديد فراح ينـهل من دم الباغي العنـيد

قصصُ البطولة والكفاح عرفتها يا بورسعـيد[1]

وفي العدد التـالي أفردت المجلـة صفحة كاملـة لقصيدة بعنـوان: "عيد الأمومـة"، وكتبـت تحـت العنـوان: "للشـاعر أمـل دنقـل"، ولـيس للطالـب كسابقتها، جاء فيها:

وصوتٌ من القلب فيه الظفر		أريج من الخُلد .. عذب عطـــر

وإكليله من عُيون الزهر...		وعيدٌ لـه يهتف الشـــــــاطئان

إلى المجد شدت رحال السفر		ومصر العلا .. أم كل طمـوح..

ونبت دماء الشهيد الخضـر		وأمي فلسطين بنت الجــــراح

ضرامًا على ثائرها المستمر		يؤجـج تحنانهـا في القــــلوب

أضالعـها باللظى المســـتطـر		وأمي كل بـلاد.... تثـــــــور

تعيـد الشباب لمجـد غبــــــــر		تمج القيود ....وتبني الخــــلود

إلى القبر ..رغم صروف القدر		فإن الدمـاء تزف الدخــــــيل

بحُـرية الوطـن المنتصـــــــــر		وتنسج للشعب نور العــــلاء[2]

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.

أنهى دراسته الثانوية بمدينة "قنا" (سنة 1957)، والتحق بكلية الآداب في القاهرة (سنة 1958)، لكنه انقطع عن متابعة الدراسة منذ العام الأول ليعمل موظفاً بمحكمة "قنا" وجمارك السويس والإسكندرية، ثم موظفاً بمنظمة التضامن الأفرو آسيوي.

بيد أن إغراء الشعر قد استهواه؛ ولم يكن يستطيع المواصلة في هذه الوظيفة الرتيبة المملة كما كان يراها. لذا ترك العمل واتجه بإخلاص إلى الشعر، واستمر شعره هادفا ثائرا على الواقع، وأحيانا ساخرا منه بأسلوب يحيل هذه السخرية إلى إبداع شعري غاية في الشفافية، تطلق في ذهن القارئ كثيرا من المعاني الشعرية[1].

ولم يستقر في وظيفة أبدا؛ فقد عمل موظفا في مصلحة الجمارك بالسويس ثم الإسكندرية، ثم ترك الوظيفة. ذلك أنه اعتاد الترحال، وربما ورثها من طفولته مثل حياة والده، ولكن انغماسه في الشعر قوّى ذلك في نفسه، وجعله يتحلل من قيود المكان وقيود الوظيفة، فقد ترك دراسته في السنة الأولى الجامعية، وترك عمله بقنا، وها هو يترك السويس إلى الإسكندرية، بل يترك العمل الوظيفي ليعلن بنفسه في أخريات حياته أنه لا يصلح إلا للشعر، فيقول: أنا لم أعرف عملا لي غير الشعر، لم أصلح في وظيفة، لم أنفع في عمل آخر[2]. توصل إلى ذلك قبل أفول نجمه بثلاثة أيام فقط.

كان قد نشر عددا غير قليل من القصائد حين التقى بالشاعر "عبد العزيز المقالح" لأول مرة، لكنه لم يصبح مشهورا بعد، وكان وثيق الصلة بشاعرين من أكبر شعراء القصيدة الجديدة في مصر هما "صلاح عبد الصبور"، و"عبد المعطي حجازي"، وكانت علاقته بالأخير وتأثره بشعره أوضح وأصرح[3].

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.
[3] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة(أمل دنقل أحاديث وذكريات بقلم عبد العزيز المقالح).ط2.دار العودة.بيروت.1985.ص 10.

تعد هزيمة "حزيران 67" بداية الانعطاف الحقيقي نحو الشهرة ونحو الشعر، وليس في هذا ما يمس بعبقرية الشاعر من قريب أو بعيد؛ فقد كرست المآسي العظيمة الشعراء العظام، ومأساة فلسطين هي التي خلقت وكرست أهم الشعراء العرب (من أمثال "محمود درويش" و"سميح القاسم" وغيرهما)، وفي الأيام الأولى للنكسة أو الهزيمة كان "أمل" يقرأ قصيدة "زرقاء" قبل النشر، وهي قصيدة جريئة أكدت خطواته على طريق الشعر، فكانت ـ أي القصيدة ـ عنوانا مهما لأهم دواوينه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[1].

يقول "عبد العزيز المقالح" عن تلك اللحظات التي سبقت نشره القصيدة:

« كنت يومئذ بجواره، وكان بعضهم يحذره من نشر القصيدة، بل يذهب إلى حد تحذيره من مجرد التلفظ بها حتى لا يناله الأذى، لكنه لم يتردد وسارع في نشرها، وجعلها بعد ذلك عنوانا لديوانه الأول، كما قرأها في أكثر من منتدى شعري وفي أكثر من ملتقى أخوي»[2].

وأصبحت هذه القصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) من تاريخ نشرها إلى أوائل السبعينات على كل لسان، فليس قبلها قصيدة، وليس بعدها قصيدة. نالت ما نالته من الشهرة والذيوع؛ فقد ارتبطت بالجرح القومي الأكبر[3] وهي الهزيمة العربية في عام 1967.

بعد عامين من ذلك ينشر ديوانه الثاني: "تعليق على ما حدث"، ثم يأتي نصر 1973 ويعجب الناس من موقفه؛ إذ هو لم يكتب شعرا يمجد هذا النصر حيث يصدر ديوانه الثالث: "مقتل القمر" (1974) دونما قصيدة واحدة تذكر النصر، وفي 1975 يصدر ديوانه: "العهد الآتي".

وفي أحد أيام سنة 1976 يلتقي بالصحفية "عبلة الرويني" التي كانت تعمل بجريدة "الأخبار" فتنشأ بينهما علاقة إنسانية حميمة، تتوج

[1] المرجع السابق،ص 10.
[2] المرجع نفسه.ص11
[3] المرجع نفسه، ص11.

بالزواج(1978)، ولأنه كان كثير التنقل والترحال فقد اتخذ مقرًا دائما بمقهى "ريش"، وإذا بالصحفية "عبلة الرويني" زوجة الشاعر الذي لا يملك مسكنا، ولا يملك مالا يعدّ به السكن تقبل أن تعيش معه في غرفة بفندق، وتنتقل مع زوجها من فندق لآخر، ومن غرفة مفروشة لأخرى[1].

ولد "أمل" بعيب في إحدى خصيتيه، وفي سن التاسعة أجريت له عملية جراحية في محافظة قنا. ويبدو أن العملية كانت فاشلة وفي هذه الحالات، إذا لم تنشط الخصية المريضة فإن المريض معرض للإصابة بالسرطان في سن الأربعين. وهذا بالضبط ما حدث. ففق بدأ السرطان يهاجم "أمل" فدخل المستشفى للعلاج لثلاث سنوات، وكان لا يملك نقوداً لمثل هذا العلاج الباهظ[2].

فكتب "يوسف إدريس" مقالاً يطالب الدولة بعلاج الشاعر على نفقتها، وبدأت حملة لعون الشاعر من قبل الأصدقاء والمحبين في أماكن عديدة من البلاد العربية. وعندما تعهدت الدولة بالعلاج طلب "أمل" من الأصدقاء التوقف عن حملة المساعدة. لكنها لم تتوقف. لأنه لم يكن يريد شغل الناس بمرضه[3].

وظل يكتب الشعر في مرقده بالمستشفى على علب الثقاب وهوامش الجرائد.. ولم يهمل الشعر لحظة حتى آخر أيامه، حتى إنه يتم ديوانا كاملا باسم: "أوراق الغرفة 8" حتى فارق هذه الحياة بعد أن كافح ألما فظيعا كان بداخله.

لازمه مرض السرطان لأكثر من ثلاث سنوات صارع خلالها الموت دون أن يكفّ عن حديث الشعر, ليجعل هذا الصراع "بين متكافئين: الموت والشعر"، كما كتب الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي". توفي في أيار / مايو عام 1983 في القاهرة[4].

---

[1] أمل دنقل وميض تغتاله العتمة: مرجع سابق.
[2] قاسم حداد: أمل دنقل جدار في الظهر سيف في الصدر. www.jehat.com/arabic/amal
[3] أمل دنقل وميض تغتاله العتمة: مرجع سابق.
[4] أمل دنقل سيرة أدبية: مرجع سابق.

يموت الألم في "أمل دنقل" مع صعود روحه لبارئها، لكنه يترك تاريخا مضيئا بالشعر والآراء السياسية التي كانت تصدر عنه بروح القادر ونفس الحر دون أن ينجرف إلى تيار معين يفسد عليه انتماءه للشعر، ودون أن يترك حدثا بلا قول وخطر وسخرية موجهة[1].

1 - 2 - جوانب من شخصيته:

تتميز كل شخصية بميزة يمكن أن تعد مفتاح الشخصية كلها؛ فمن خلالها يمكن أن تُستنتج باقي خصال المرء وأخلاقه ومعاملاته بشكل كبير، ومفتاح شخصية "أمل" بناء على سيرته الذاتية وآراء أصدقائه، وما كتب عنه الرفض؛ وهو ذلك الرفض الصريح والقوي والواضح والمهلك في الوقت نفسه، فقد كان يرفض الاستسلام للهزيمة (هزيمة 67)، وكان يرفض السلام الاستسلامي (الذي عقده السادات)، وكان يرفض المناصب التي تهاطلت عليه وكان يستحقها، حتى لا يشارك في الإثم، وكان يرفض أنصاف الحلول، باختصار كان رافضا لما يجري جملة وتفصيلا، لأن ما يجري آنذاك لم يكن ليسر أي إنسان يمتلك ضميرا وحسا إنسانيا. وعلى هذا الأساس سوف أعرض لجوانب من شخصيته.

لم يكن "أمل" يخاف من شيء أو يخاف على شيء، و ساعدته عفويته المنطلقة وطبيعته غير المنضبطة على الاحتفاظ بنقائه وتمرده، لهذا كان وصف الشاعر الصعلوك يتردد كثيرا في الأوساط الأدبية المصرية كلما ذُكر، وكثيرا ما قيل هذا الوصف بحضوره فيضحك ويعتبر هذا الوصف أو اللقب تحية كريمة لشاعر معاصر ينأى بنفسه عن الإقتداء بالشعراء المدجنين؛ شعراء الحواضر والصالونات المعطرة والبدلات الأنيقة والسيارات الفارهة[2].

[1] أمل دنقل وميض تغتاله العتمة: مرجع سابق.
[2] الأعمال الكاملة، ص17.

كان واحدا من الشعراء الصعاليك المعاصرين الذين يزهدون عن عالم المغريات المختلفة (المتوفرة لشعراء البلاط)، والذين يحرصون على البقاء في خط الشعب والدفاع عن آلامهم وأحلاهم ورؤاهم، ويفضلون التخندق دوما في الصفوف الأولى للأمة.

لم يكن هذا التخندق صيغة نظرية عنده، بل كان تجربة عملية مرة عاشها بكل جوارحه، حين رفض الوظيفة والتجأ إلى الشعر، ورفض كل المغريات التي تجعل منه شاعر البلاط، وكان يستطيع أن يفعل ذلك فيتحسن حاله المادي (وهو الجانب الذي قلما يهمله المبدعون)، وقبل أن يمارس دوره كاملا تاما، ويعيش حتى آخر لحظاته صادقا مع كلماته وشعره، ليس بروحه ووجدانه فحسب، بل وبجسمه وحياته اليومية.

يمثل "أمل" صورة نادرة للرفض الحقيقي التي تجمع بين النظري والتطبيقي، المعنوي والمادي، الروحي والجسدي؛ فحين نتأمل حياته الشخصية في كامل جلائها نجد أحد أصدقائه المقربين ـ "عبد العزيز المقالح" ـ يقول (عن بؤسه) إنه ناتج عن زهد في الحياة، ولو أراد نعيم الحياة ـ وقد عُرضت عليه ـ لعاش مثل السلاطين[1].

فقد كان زاهداً معتزاً بنفسه، ورافضاً أن يقع في شرك الملذات أو لإغرائها. والدليل على ذلك أنه كان يتحرك ضد التيار الذي تمتلئ خزانته بكنوز لا حصر لها من المتع المباحة وغير المباحة، وكان في مقدور هذا التيار الذي كان يتحرك ضده وبعيداً عنه أن يمنحه ما يشاء، وأن يفرش طريقه بما لذ وطاب، لكنه كان يعشق الحياة بالمعنى الواسع وحبه لها لا يقف عند العابر والزائل[2].

لهذا كان ينفق ساعات طويلة من حياته في المقاهي، يناقش مستجدات الأوضاع الأدبية والثقافية بوجه عام مع زملائه من جهة، وكان يفعل ذلك لأنه لا يمتلك منزلا من جهة أخرى، فقد استأجر شقة متواضعة مع صديقه الشاعر حسن توفيق، وكانا يضطران إلى إعداد الغداء بنفسيهما، وكان

[1] المرجع السابق، ص26.
[2] عبد العزيز المقالح: أمل دنقل يعشق الحياة ويحب الناس.
http://www.alwatan.com.sa/daily/2003-08-02/writers/writers10.htm

الغداء متواضعا في كل يوم ولا يزيد عن البطاطس وأرغفة الخبز وبعض الأوراق الخضراء[1].

جاء الشاعر ليصرخ في العالم المستكين رافضا الوضع برمته؛ وحين عُرض أمام أول امتحان لم يتردد أبدا في حسم القرار؛ فحين بدأ العمل موظفا في محكمة "قنا"، أدرك أنه لم يخلق للوظيفة والعمل، إنما خلق للشعر وللشعر وحده، ولأنه يرفض بوعي فقد رفض أن يبقى في هذه الوظيفة، وقرر أن يتحول إلى الشعر:

" ملك أم كتابة؟"

صاح بي صاحبي؛ وهو يلقي بدرهمه في الهواء

ثم يَلْقُفُهُ..

(...) الملك

دون أن يتلعثم ..أو يرتبكْ

وفتحت يدي..

كان نقشُ الكتابة

بارزًا في صَلابَة![2]

اختار الكتابة (الشعر) لأن ذلك ينسجم وشخصيته القوية الثائرة المحبة للتغيير، والكارهة للاستسلام، وكان يدرك أن الشعر القوي يعمل في وجدان الناس أكثر مما يعمل شيء آخر، فأخلص لهذه الكتابة حتى آخر نفس فيه.

---

[1] المرجع السابق، 28.
[2] قصيدة من أوراق أبي نواس (الورقة الأولى)، ص308.

ولأنــه جـاء مـن الصـعيد المصـري (الجنـوب)، فقـد سـاعده هـذا فـي اكتسـاب صـفات أهـل الصـعيد؛ حيـث كـان "أمـل" مـن النـوع الـذي يكتشـفه الناس بوضوح، فإما أن تكون معه منتسباً إلى اللون الأبيض الناصع فكريـاً وإنسانياً وإبداعياً وسياسياً أو إلى اللون الأسود القـاتم، ولا منـاطق وسـطى، ولا تسامح مع البين بين أو المواقف المترددة، فالجنوبيّ الذي انطوى عليـه كان أشبه في صلابة حدِّيتـه بغرانيت المعابد الفرعونيـة التـي تجوّل بينهـا، صبيّاً، في أقصى الجنوب[1].

وهذا ما جعله يكتسب صفة الشاعر المتمرد الرافض بامتيـاز؛ إذ كـان شـاعر معارضـة بحـق، ولكنـه لـيس شـاعر معارضـة سـطحي يلتقـي مـع السلطة في مجمل رؤيتها للعالم مثل نزار قباني، ولكنه شاعر معارضة فـي نقده للأسس التـي قامـت عليهـا كل أشكال السلطات، سلطات قهر الجسم البشري[2] ،والعقل البشري.

وكان يمارس هذه المعارضـة (الرفض) تصـريحا لا تلميحـا؛ فلـم يكـن يهـادن فـي شـعره أو يسـتعمل مبـدأ التقيـة، إنمـا كـان يقـول رأيـه الواضـح والجازم والحاسم بجلاء من خلال الشعر، وكانت السلطة على علم بذلك ، ولم يكن ذلك ليثنيـه، وهـذا مـا جعلـه دائم الشجار والخـلاف مـع كثيـر ممـن ناقشـهم، وقد اعترف له الجميع بخصلة الرفض الواضح.

كان الرفض الذي يحمله فـي ذاتـه رفضـا إيجابيـا؛ فهـو لـم ينغلـق علـى ذاتـه ويعتـزل الحيـاة وينقطـع عـن الحيـاة الفنيـة والاجتماعيـة والسياسـية والثقافيـة، بـل جعـل ذاتـه منفتحـة علـى الحـب و التعـاطف و الحـزن، وعلـى الرقة أيضـا. وقد يبدو هذا غريبا على شخصية مثله ، بيد أن التأمـل العميق لسيرته وأعماله أيضـا يجعل المتلقي يلمس تلك الـنفس المهتمـة بـأمر أمتهـا؛ فهو يشبه الأم التي تظهر لأبنائها الزجر والصراخ والقسوة، وتبطن المحبة والود والعشق رغبة في إنقاذهم من الخطر.

---

[1] جابر عصفور :ذكريات أمل دنقل. www.jehat.com/arabic/amal/page-8-19.htm

[2] محمد بدوي : أمل لم يكن معارضا سطحيا. www.jehat.com/arabic/amal/page-8-12.htm

وعلى هذا النحو كان يعشق الحياة والناس معا؛ فعشقه للحياة يختلف عن عشق الآخرين، وشعوره بما فيها من ملذات راقية هو شعور لا يحس به إلا شاعر كبير تمتلئ نفسه محبة بكل شيء في محيط الحياة و الناس والبحر والنهر، والشجر، والضوء، والظلال[1] .وما صرخته العاصفة في وجه الجدار الذي يمنع النور عن البروز والإضاءة، إلا التعبير الأكمل عن عشقه لما في الحياة من فتنة وجمال، مع ملاحظة البعد الرمزي الذي تعمده الشاعر في مدلول "الجدار" بمقابل "النور"، حين يقول في ديباجة ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة":

آه ..ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق.

ربما ننفق كل العمر..كي ننقب ثغره

ليمر النور للأجيال..مرة!

... ...

ربما لو لم يكن هذا الجدار..

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!![2].

حيث تبرز صورة الجدار الذي ينهض في وجه الشروق ليسد النور ويميع ومضة كل أمل (في ظاهرها). وقد تعكس هذه الصورة - أول الأمر - الشعور البائس المحبط، ولكنها في أعماقها تكشف عن استعداد شجاع وجريء لمواجهة هذا الجدار ومحاولة التغلب عليه[3] ، وهو بذلك يعني نفسه وأهله وقومه وأمته.

[1] أمل دنقل شاعر يعشق الحياة ويحب الناس: مرجع سابق.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص107.
[3] المرجع نفسه، ص40.

على هذا النحو ـ إذن ـ يبرز حبه للناس واهتمامهم به وخوفه عليهم؛ فهو حريص على أن يصل شيء من هذا الضوء الذي يزيح الغشاوة عن أعين الناس فيبصروا حالهم ويدركوا مصيرهم، لعلهم بذلك يسعون إلى التغيير، و الضوء الذي تحدث عنه كرس له كل أعماله الفنية، فكتب من أجله أروع قصائده واختار الرفض شعارا له، لعله بذلك يساهم في ثقب ثغر في الجدار الحصين. ومن ثمة كان هذا الرفض رفضا إيجابيا ومنتجا لا رفضا سلبيا مهلكا.

وقد ولد الرفض لديه الرغبة في الثأر، لأنه ارتبط لديه بالواقع المعيش من خلال المعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية؛ فتشكل ـ أي الثأر ـ في اتجاهين اثنين: الأول داخلي، والثاني خارجي. ففي الداخل تأثر بالفروق الطبقية، وعانى من ويلاتها، فترددت في خطابه ثنائية الطبقية: سادة وعبيد، ووقف منها موقف الرفض والنفور والتمرد:

أيتها النبية المقدسة..

لا تسكتي ..فقد سكت سنة فسنة..

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي " اخرس.."

فخرست ..وعميت..وائتممتُ بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان[1]

أما على المستوى الخارجي، فقد ارتبط الثأر بمحاولة استرجاع حق مسلوب، وأرض مغتصبة من يد العدو الإسرائيلي، الذي شكل صراعا بينه وبين المجتمع العربي عامة، والمصري خاصة، ولهذا أصبح الثأر ـ في

[1] المرجع السابق، ص123.

هذا الاتجاه ـ ميثاقا عربيا، حرص عليه "أمل"، لأنه أدرك أنه لسان أمته، وصار مسؤولا عن استرداد الحق في الداخل أو الخارج[1]:

لا تصالح !

..ولو مَنَحوكَ الذَّهبْ

أتُرى حين أفقأ عينيك،

ثمَّ أثبتُ جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى.. [2]

كان ذا شخصية ثائرة متمردة رافضة، دائمة الصراخ، و ساعده هذا في قول ما لم يستطع الآخرون قوله، وقد صبغت مؤلفاته بصبغة شخصيته؛ فكانت قصائده شجاعة وجارحة، فجعلت من أدبه أدب مقاومة للأخطاء النابعة من الداخل، ومقاومة للعدوان القادم من الخارج، فكان أدبه أدب مجالدة وتحد، لا أدب استسلام ولطم خدود وبكاء عاجز[3].

امتاز "أمل" بصفات شخصية جذبت الآخرين وجعلتهم يحترمونه ويقدرونه، سواء كانوا يتفقون معه في الرأي أم يختلفون ، وكان جابر عصفور(الناقد) يعتز كثيرا بصفاته؛ حيث يقول عنه: « جذبتني صفات "أمل" الشخصية: الحس العالي بالرجولة، الكرامة التي لا تقبل التنازل مهما كان هيناً، الاعتزاز بالنفس إلى أبعد حد، الترفع عن الصغائر، الوفاء النادر، الإخلاص الحقيقي، المحبة الخالصة، النهم المعرفي الذي لا يهدأ، روح الانطلاق التي لا تعرف السكون، رغبة المغامرة التي لا تخشى

[1] أحمد فضل شبلول:ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل._
www.jehat.com/arabic/amal/page-8-17.htm

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص324.

[3] المرجع نفسه، ص12 (من كلمة عبد العزيز المقالح).

شيئاً، الوعي السياسي القومي الذي لا يقبل المهادنة ويرفض الاستسلام، احتقار المال على رغم الحاجة إليه، تقديس الشعر بصفته الفرح المختلس الذي يمنح الحياة معنى، الجسارة المتناهية في كتابته، والشجاعة القصوى في التعبير عن الرأي أو السلوك مهما كانت العقبات.»[1]

وهذه الشهادة تبين بوضوح قوة شخصية الشاعر وحدتها ورفضها الدائم للباطل بصورته المطلقة، وأثرت هذه الشخصية في حياته أيما تأثير؛ فكان حين يناقش يناقش بوضوح، وحين يختلف أيضا يختلف بوضوح، وحين يرفض يرفض بوضوح.

و الشخصية التي تعرضت لبعض جوانبها لم أقصد أن أجعل منها تفسيرا لأعماله (كما هو الحال في المنهج النفسي مثلا)، إنما قصدت أن أجعلها بين يدي القارئ، لأنه من المهم جدا أن يطلع عليها ؛ فذلك يجعله أكثر وعيا بالقراءة وأكثر فهما لنصوصه، بالإضافة إلى أن الإلمام بالشخصية يضفي على القراءة نوعا من الهيبة والتقدير، فالشاعر الذي عاش صادقا مع حرفه صدقا نادرا لا يمكن للمتلقي إلا أن يستقبله استقبالا فيه من الهيبة والتقدير والاحترام الشيء الكثير.

ومن ثمة كان القارئ لأعماله ـ مع معرفة بشخصيته وأوضاعه ـ أوفر حظا من القارئ الذي لم يطلع على حياته، وليس المقصود هنا أن يقوم المتلقي بإسقاط هذه الشخصية على الأعمال الأدبية، إنما المقصود أن يعمد إلى شحن خبراته ومرجعياته بتلك الإحالات (كالشخصية وأوضاع المنتج) الخارجية حتى تكون القراءة أكثر صدقا وأكثر عمقا، فيكون المعنى الذي يبنيه معنى تمتزج فيه خبراته الجمالية مع بنية النص، مع تلك الإحالات الخارجية (كالشخصية مثلا) فيتولد معنى قويا يقارب المعنى الجمالي المنشود.

---

[1] ذكريات أمل دنقل: مرجع سابق.

1 - 3 ـ ظروف إبداعه:

يساعد فهم أوضاع الإنتاج الأدبي (السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها) في تجنب الوقوع في المزالق أثناء تحليل الأعمال الأدبية من جهة، ويفيد في فهم وتأويل الأعمال الأدبية من جهة أخرى، وهذا ما جعلني أحرص على عرض هذه الأوضاع. ولا يُقصد من دراستها الانعكاس المباشر لها على العمل الأدبي، ولا جعلها ركنيا أساسيا في التأويل والتفسير، إنما هي مثل جوانب شخصية المؤلف تسهم في فهم أفضل، وتأويل مقارب للمعنى الأدبي.

عاش "أمل" أوضاعا سياسية واجتماعية وثقافية قاسية؛ ففي الجانب السياسي عاش لحظتين سياسيتين حاسمتين في تاريخ الأمة العربية، هي هزيمة 1967 وتوقيع اتفاقيات" كامب ديفيد" مع إسرائيل. فقد كان لوقع نكسة 1967 أثر سيئ على مجموع الأمة الإسلامية والعربية، فأصبح الحزن يخيم على كل الأجواء مع وجود حالة من الحِداد كانت تلف البلاد شرقها وغربها وشمالها وجنوبها ، ولم تفلح كل الجهود التي بذلتها الدولة في إخراج الشعب من حزنه وألمه حتى بعد الإعلان عن الانتهاء من العمل في السد العالي ـ أضخم مشاريع مصر ـ وظلت الإذاعات المصرية والبرامج التليفزيونية ملتزمة بالحِداد المعلن.

وهذا ما جعل الأوضاع السياسية تتميز بالاضطراب، فسادت حالة الطوارئ وعمت القلاقل الحياة السياسية، وأصيبت الحكومة والطبقة السياسية ورجال السياسة بصدمة الهزيمة التي أفقدتهم الحركة المعتادة.

وكانت هذه الحالة سببا في إلحاح الطبقة السياسية على التغيير وعلى الثأر، فأصبحت مطالب الأمة في الجانب السياسي هي الثأر لهزيمة 67، ولم يكن الشاعر غائبا عن هذه الأحداث السياسية؛ فقد كرس قصائد عديدة للتعبير عن هذه الهزيمة.

أما اللحظة السياسية الثانية الحاسمة في تاريخه ، فهي معاهدة السلام التي عقدها الرئيس المصري "أنور السادات" في "كامب ديفد". وقبلها خاض حربا ضد العدو الإسرائيلي وانتصر فيها، لكن انتصاره لم يكن انتصارا كاملا، فقد استطاع العدو أن يحاصر فرقة من الجيش المصري. وانطلاقا من هذا الحصار استطاع أن يفرض على الحكومة المصرية مفاوضات لفك الحصار، فانتهى الأمر إلى اتفاق بعقد سلام بين مصر وإسرائيل.

أثار القرار السياسي للرئيس المصري عقد معاهدة سلام مع إسرائيل حفيظة جموع الأمة باختلاف طبقاتهم ومستوياتهم وثقافتهم، وكان وقعها شديدا على "أمل" ، حيث إنه نظم قصيدة كاملة لرفض هذا السلام " لا تصالح".

ولم يكن هذا الوضع ليرضي السلطة الحاكمة، فمنعت كل الأقلام الرافضة لسياسة السلام من الظهور، ومارست الرقابة على الأقلام السياسية الرافضة في كل الميادين، وحجبت الأسماء التي لا تسير في فلكها ، وبالمقابل فسحت المجال لكل الأقلام المساندة والمدعمة لها.

بناء على ما تقدم، يمكن القول إن أوضاع الإنتاج الأدبي في الشق السياسي أثرت فيه تأثيرا واضحا، ولا يعني هذا أن أعماله كانت انعكاسا مباشرا لهذه الأحداث السياسية، إنما كان الشاعر يحمل رسالة فنية خالصة تحاول أن تعالج ـ بطريقة جمالية ـ هذا الجانب السياسي المتدهور، من خلال رفض هذا الوضع السياسي السائد، ومحاولة بث شحنة الثأر في ضمائر الأمة.

أما الجانب الاجتماعي فلم يكن أحسن حالا من الجانب السياسي؛ فقد كان المجتمع المصري ينقسم إلى طبقات، وكل طبقة تدافع عن مصالحها المشروعة وغير المشروعة، وكانت الطبقة الضعيفة والهشة في هذا الصراع طبقة الشعب التي كانت تدفع ثمن الحالة الاجتماعية المهترئة، في حين أن الطبقة القوية هي الطبقة الحاكمة التي تمتلك حق القرار والمبادرة.

كان الشعب يعاني الفقر والجوع والتسيب والإهمال من طرف السلطة الحاكمة، ولم تكن هنالك خطة اجتماعية واضحة للنهوض بالمجتمع وإشراكه في العملية الحضارية، وكان المجتمع الفقير لا يُذكر إلا حين تشتد الأمور ويحيط الخطر بالأمة:

وها أنا في سَاعة الطعَان

سَاعة أن تَخاذل الكُماة..والرُماة..والفُرسان.

دُعيت للميدان

أنا الذي ما ذُقت لحم الضان ..

أنا الذي لا حول لي أو شان..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أدعى إلى الموت..ولم أُدعى إلى المجالسة[1]

كان موقف "أمل" (الذي جسده عنترة) يعبر عن موقف الشعب العربي الذي تركه الحكام في صحراء الإهمال ضائعا وسط يومياته طلبا للخبز والماء، فإذا اشتددت الحرب وأعلنت المعركة، ذهبوا إليه يستصرخون فيه الحمية ويدعونه إلى الدفاع عن قصورهم المضاءة بالمسرات وألوان الترف[2].

وهذا هو حال المجتمع المصري (والعربي بصفة عامة) حين كان الشاعر ينظم قصائده، فلم يغيب هذه الأوضاع عن ذهنه؛ فالشاعر هو نبي الأمة ومحذرها ورائدها الذي لا يكذب، وكان بين أمرين اثنين، فإما أن يختار طريق الثراء والطمأنينة فيسلك مسلك شعراء البلاط، وإما أن يختار

---

[1] الأعمال الكاملة، ص123.

[2] المرجع نفسه، ص11.

التخندق في الصفوف الأمامية لهذا الشعب المغلوب على أمره، ويقاسي معه. ولم يتردد كثيرا ليختار صف الشعب.

وهذا الاختيار كان ـ في اعتقادي ـ عاملا مهما في جعل شعره يتميز بالبساطة والسهولة، وهي ميزة قد تُفهم ـ في ظاهرها ـ على أنها ابتذال شعري. في حين أن الشاعر يدرك بعمق أن المغير الأساسي هو الشعب وكان لا بد أن يتواصل معه في المقام الأول.

أما الجانب الثالث الذي كان يبدع في ظل أوضاعه، فهو الجانب الثقافي. ولم يكن هذا الجانب أحسن حظا من سابقيه، إذ كانت الحالة الثقافية قد بلغت درجة من اليأس والإحباط؛ حيث أحدثت الهزيمة العسكرية لسنة 1967 انعكاسات روحية وفكرية جلية على الحركة الثقافية العربية. فظهرت ظواهر ثقافية مثل العدمية بأشكالها الوجودية والسياسية والروحية، والتي شاعت في أوساط المثقفين في السنوات التي تلت النكسة[1].

وأبان هذا عن بروز قوى فكرية متأثرة بنتائج الهزيمة، منها السلفية الفكرية (أو الأصولية الفكرية) التي ظهرت انعكاسا للسلفية السياسية والإيديولوجية التي ازدهرت ـ خاصة في أيام "السادات" ـ بفعل سياسة الانفتاح، والحراك الطبقي الذي أوشك أن يقصم ظهر الطبقة الوسطى، ويلقي بأغلبية أعضاء المجتمع إلى ما بعد الفقر[2].

فيما برزت نخبة من المثقفين الانفتاحيين الذين نشروا قيما سياسية وأخلاقية واجتماعية جديدة تعارضت مع قيم المجتمع العربي؛ فحل مفهوم الربح السريع محل قيمة العمل، واستبدل مفهوم التنمية المستقلة بمفهوم الاستيراد. الأمر الذي فرض ثقافة استهلاكية فارغة محل منظومة الأفكار والقيم التي تحترم العمل باعتباره قيمة وطنية وإنسانية[3].

---

[1] أحمد جودة: متابعات ثقافية كتب(الثقافة ضد الهزيمة)، مجلة أفق www.ofouq.com/archive02/july02/motabaat23-1.htm.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

أثر هذا الوضع على بعض المفاهيم الأساسية التي قامت عليها الأمة؛ فأصبح مفهوم الاستقلال غائبا، بعد تلك العلاقات الخاصة التي أقامها "السادات" مع الولايات المتحدة الأمريكية بعد توقيع معاهدة السلام، مقابل المساعدات الاقتصادية، وشارك كثير من المثقفين في هذا السبيل ودافعوا عن اختيار السلطة وقراراتها.

في حين أن بعض المثقفين من النخبة قد تقوقع حول مكتبة صغيرة من كتب التراث التي أُنتجت في العصور الوسطى، لينشأ تيارا سياسيا رأى الحداثة وقيمها وهي تصاب في مقتل على رمال سيناء والجولان، فحمل كل ما خالفها من قيم. بل وسعى إلى فرضها على المجتمع بالقوة والعنف أحيانا(التيار المتطرف)، وكان ذلك كله انعكاسا للهزيمة، وثمرة من ثمارها المرة[1].

وسعى بعض المثقفين إلى الوقوف بوضوح في وجه الثقافة الجديدة التي تود السلطة الحاكمة فرضها على مجموع المثقفين، وكانوا يعدون على الأصابع نتيجة لخطورة المواجهة مع السلطة ونهايتها القاسية، وكان "أمل" من بين هؤلاء المثقفين القلائل الذين آثروا التحدي والمواجهة للثقافة السلطوية السائدة.

بناء على ما سبق، يمكن القول إن الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة في خضم الإنتاج الأدبي كانت على درجة كبيرة من الاضطراب وعدم الاستقرار. ولم يكن ممكنا لأي مبدع ـ مهما كان انتماؤه المذهبي أو العقدي ـ أن يتجاهل هذا الواقع تجاهلا كليا في أعماله، كما أنه لم يكن ممكنا بالمقابل أن تخل الأعمال الأدبية من تأثير هذه الأوضاع بشكل أو بآخر، ولذا فإن دراسة هذه الأوضاع تبين الظروف الموضوعية التي كان "أمل" يكتب فيها قصائده، فيكون تلقي هذه القصائد تلقيا يضع في الحسبان كل هذه المؤثرات، حتى يكون التقييم والتحليل والتأويل والحكم أكثر صدقا وموضوعية.

---

[1] المرجع السابق.

2 ـ أمل دنقل قارئا:

يهتم هذا العنصر بتفصيل القول في نظرة "أمل دنقل" في ما يجري حوله؛ من خلال استقراء نظراته للأحداث السياسية، وكذلك قراءته للحالة الاجتماعية، واستيعابه للتراث. وهذه القراءة التي أتحدث عنها، هي قراءة "أمل دنقل" كما أستخلصتها من أعماله وسيرته، بمعنى أنها اجتهادي الخاص في ضبط قراءاته. وعلى هذا النحو أسعى لمقاربة قراءات "أمل" السياسية والاجتماعية والتراثية.

2 ـ 1 ـ أمل دنقل قارئا سياسيا:

عندما كتب الشاعر المصري "عبد الرحمن الشرقاوي" قصيدته " من أب مصري إلى الرئيس ترومان" في بداية الخمسينات، رأى النقاد فيها تجديدا لشكل ومعنى القصيدة السياسية، وحينما جاء "أمل" بديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" شكل ذلك تحولا هاما وجذريا في مجرى تلك القصيدة[1].

ويعد "أمل" قارئا محترفا للحالة السياسية السائدة في وقته؛ ولذا كان رفضه رفضا كاملا لما حدث، رفض ينبع من قراءة عميقة وشاملة للأحداث السياسية المتوالية.

حيث فهم من استقرائه العميق للأوضاع السياسية أن جيله هو جيل هزائم وخيبات؛ وهذا ما أعلنه بوضوح: « نحن كنا جيل الهزائم. الجيل

---

[1] يحي وجدي:القصيدة السياسية منذ لا تصالح.-www.jehat.com/arabic/amal/page-8-9.htm

الذي بدأ احتكاكه الفعلي في الواقع بمشاهدة المفكرين والمثقفين والشعراء في المعتقلات في عام 1959، وبداية انهيار المد الوطني في ذلك الوقت بالانفصال المصري السوري عام 1961»[1].

وهذا ما كانت له نتيجته الطبيعية، فحين هزم العرب في نكسة 67، كان يتنبأ بذلك ـ بناء على الأحداث المتوالية ـ لأن جميع المؤشرات تدل على ذلك، فالعدو ينتقل من انتصار إلى انتصار، و يعد لكل معركة خير إعداد، في حين أن القيادة العربية لم تعد للمعركة جيدا، وقامت بالمقابل بإهمال الشعب الركيزة الأساسية للحرب :

أيتها النبية المقدسة..

لا تسكتي ..فقد سكت سنة فسنة..

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي "اخرس.."

فخرست ..وعميت ..وائتممت بالخصيان

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

اجتز صوفها..

أرد نوقها..

أنام في حظائر النسيان[2]

[1] قضايا الشعر الحديث، ص354
[2] الأعمال الكاملة، ص123.

ولذا فقد أدرك الشاعر أن الهزيمة سببها إقصاء الشعب والوطن عن القضية؛ فهذا الشعب (عنترة) كان يعيش في صحراء الإهمال والضياع باحثا عن لقمة العيش وينام في حظائر النسيان، فكيف يستطيع شعب كهذا أن يكسب المعركة؟

وهذا ما كان يدركه بعمق وألم، وهو لا يكتفي بالنواح والبكاء أمام هذه الهزيمة السياسية، بل هو يعمد إلى هذا الشعب مستنهضا هممه ،باعثا فيه الأمل. ولأنه يدرك مكانة الجماهير في التغيير والثورة، فهو يمنحه دور "عنترة العبسي" الذي كان عبدا (كما هو حال الشعب العربي) ذليلا ثم أثبت جدارته في إحدى المعارك واكتسب حريته وأصبح فارس قبيلته. وهو يود من الجماهير أن تمارس هذا الدور، لتدرك قيمتها وأهميتها في التغيير فتبادر إليه.

كانت قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " قصيدة شجاعة وجارحة تضم بين جوانحها رسالة سياسية واضحة وجلية؛ حيث حاول الشاعر بها مخاطبة جماهير شعبه وتبليغهم قراءته (رؤيته) لما حدث، فالهزيمة ـ حسبه ـ كانت منتظرة لأن الظروف السياسية كانت تسير كذلك، فقد استعجل العرب الحرب دون الاستعداد لها، ودون وضع خطة واضحة لها. ودون ـ وهذا هو الأهم ـ الاهتمام بالشعب وهو القوة التي تحقق النصر الحقيقي.

ثم حاول أن يجعل من الهزيمة العسكرية درسا وعبرة للأمة؛ تلك الأمة التي لم تستمع لتحذيراته المتكررة ونداءاته واستغاثاته لما كان العدو يعد ويجهز نفسه:

أيتها العرافة المقدسة..

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبارْ..

فاتهموا عينيك، يا زرقاء بالبوارْ!

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجارْ..

فاستضحكوا من وهمك الثرثارْ![1]

فلما لم يسمعوا لهذا النداء الذي بثه الشاعر ـ بحسه السياسي ـ وقع ما كان الجميع يخشاه:

وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرار!

ونحن جرحى القلب،

جرحى الروح والفم.

لم يبق إلا الموت..

والحطامُ..

والدمارْ..[2]

كان "أمل قارئا" دقيقا لما يجري من الأحداث السياسية، وحين يوظف "زرقاء اليمامة" لتمارس دور الناصحة والرائدة التي لا تكذب أهلها فهو يفعل ذلك قصد تغيير هذا الوضع، فإن كانت زرقاء العصر القديم قد كُذبت، فيجب على زرقاء العصر الحديث أن تُصدق، وإلا فإن الأمة سوف تكون كمن وقع في الحفرة مرتين.

وكانت قصائده السياسية تحديدا رد فعل شعري فوري ومباشر علي الأحداث من داخلها بجمل قوية مباشرة وساخنة(في معناها الجمالي)،

[1] المرجع السابق، ص125.
[2] المرجع نفسه، ص125.

حيث كان منشغلا في قصائده تماما بالحدث يتابعه وينطلق منه ويكتب عنه في الوقت ذاته، وكان بحاجة إلى أن يكون مشاركا بشكل أو بآخر، ليكتب ما يفهمه المتلقي، وما يتجاوب معه بشكل مباشر وصريح.

فهو يعلق على الأحداث السياسية في حينها، لأنه يدرك أن الحوادث تجري بسرعة، وأن التنبيه يجب أن يتم في كل حدث حتى يبقى المتلقي متحفزا متيقظا لما يحدث إزائه، فلا يفوته أي حدث جليل دون أن يتصدى له ببساطته الشعرية القوية المتينة.

وهذا ما جعل قصائده السياسية في أغلبها تعتمد علي الخطابية والمباشرة، وتتكئ علي متابعة الحدث وهو ساخن لدرجة أن بعضهم يتوهم أنه كان يتنبأ بالكوارث والنوازل القادمة، بيد أن استقراء تاريخ قصائده، يكشف أن قصيدة "زرقاء اليمامة" كتبت في 1967/6/16، أي بعد النكسة بأسبوع.وهي تعتمد علي أسطورة "زرقاء اليمامة" التي تري الجيوش القادمة، والتي تحذر دون أن يأبه بها أحد فتكون الكارثة. ولذا فهي تعد رد فعل للهزيمة، لأنها كتبت بعد وقوعها. وهذا أيضا ما حدث مع قصيدة "سفر الخروج" التي تعرف باسم "الكعكة الحجرية"؛ فقد كتبت في السبعينيات، وعدت رد فعل لمظاهرات الطلبة، وهي في ديوانه الثالث "العهد الآتي":

اذكريني!

فقد لوَّثتني العناوينُ في الصُّحفِ الخائنةْ!

لوَّنتني..لأنِّي منذ الهزيمةِ لا لون لي

(غير لونِ الضياعْ)

قبلَها؛ كنتُ أقرأ في صفْحةِ الرَّملِ

(والرمل أصبح كالعُملة الصعبةِ،

الرملُ أصبح أبسطة..تحت أقدام جيش الدفاع)

فاذكريني؛ كما تذكرين المُهَرَّبَ..والمُطرب العاطفيَّ..

وكابَ العقيدِ..وزينة رأس السنةْ.

اذكريني إذا نسِيَتْني شُهودُ العيانِ

ومضبطة البرلمان

وقائمة التُّهم المُعْلَنَةْ

والوداع!

الوداع![1]

فهم الشاعر أن التغيير السياسي المنشود لا يمكن أن يتم دون نضال حقيقي يصطدم بالسلطة الحاكمة، وقصيدة "أغنية الكعكة الحجرية" تعد حدثا هاما في تأريخ الشعر السياسي يبرز هذا النضال الذي آمن به بناء على فقهه لحركية التاريخ التي لا تؤمن بالمعارضة السلبية. فلا يستغرب ـ والحال كذلك ـ أن تعد الأبيات السابقة من قصيدة "أغنية الكعكة الحجرية" من أبرز قصائد الشعر السياسي في مصر، وفي الشعر العربي بأجمعه[2].

حيث التي كتبها وسط مظاهرات الطلاب ومصادماتهم الشهيرة مع شرطة النظام في عام 1972، وفيها يخاطب مصر التي ارتعشت يومئذ من خلال مظاهرات الطلاب وتململ الشعب، وقد شارك فيها الشاعر وتعرض لما تعرض له الطلبة سعيا منه للتغيير؛ ذلك أن قدرته على استقراء الحوادث جعلته يدرك أن التغيير في النهاية ينبغي أن يتم من

[1] الأعمال الكاملة، ص278.
[2] المرجع نفسه، ص29.

خلال الشعب، وهذا التغيير لا يستقيم حاله دون صدام مع قوى السلطة والحكم. وهو صدامي طبيعي في حركات التغيير والتمرد. وهذا يثبت أنه ليس زعيم نظريات وحبيس المكاتب، بل هو ينزل إلى الميدان ويصطدم ـ مباشرة ـ بتلك القوى التي يسعى إلى تغيير قراراتها التي أضرت بالمصلحة العليا للوطن والأمة.

قصيدة "لا تصالح" كذلك رد فعل شعري رافض لمعاهدة السلام المعروفة باسم" كامب ديفيد"، أو على الأقل يمكن اعتبارها كذلك، وقد علق عليها سياسيا بجمل قوية مباشرة وساخنة[1]. وتعد هذه القصيدة أشهر تعليق سياسي يبرز فيه حسه وحنكته وقراءته الواعية لهذا الحدث السياسي، إذ يكتبها عقب إعلان الصلح (معاهدة السلام) مع إسرائيل.

وقد اكتسبت القصيدة المكتوبة في شهر نوفمبر (تشرين الثاني) شهرة واسعة قبل اتفاقيات "كامب ديفد" وبعدها، وعلى وجه التحديد بعد توقيع اتفاقيات فض الاشتباك بعد حرب العاشر من رمضان، السادس من أكتوبر 1973م[2]. وهي بمثابة دستور من النصائح السياسية التي قدمها للسلطة الحاكمة رغبة منه في عدم توقيع هذا السلام الذي رآه استسلاما.

وقد استخدم مقطع " لا تصالح " عشرين (20) مرة في الوصايا العشرة سعى فيها ـ بكل جمالية ممكنة وحجج منطقية قوية ـ للوقوف ضد هذا المعاهدة الظالمة وغير المشروعة. وقد دعمها مستخدما بإتقان للمنطق والحجة، لإثبات صواب رأيه ودعم اتجاهه.

حيث يبتدأ فيها بتوجيه أول نصيحة سياسية للحاكم بلين ورفق مستعملاً لغة ديبلوماسية غاية في التلطف والتأدب مبينا نواياه الصادقة في النصيحة، وذلك حين دعاه لرفض المصالحة حتى ولو مُنح المساعدات والأموال، ويشرح له بمنطق كيف أن الأموال والمساعدات لن تعيد إليه الأرض التي خسرها والشرف الذي افتقده:

لا تُصالِحْ!

---

[1] القصيدة السياسية منذ لا تصالح، مرجع سابق.

[2] قراءة في قصيدة " لا تصالح" أمل دنقل.مرجع سابق

..ولو مَنَحوكَ الذَّهَبْ

أتُرى حين أفقأ عينيكَ،

ثم أثَّبتُ جوهرتين مكانهما..

هلْ ترىَ..؟

هِيَ أشياء لا تشترى[1]

ثم يستتبع حججه محاولا أكثر أن يثير نخوة الحاكم وإحساسه، لعله بذلك يعدل عن قراره، فيحدثه عن عار العرب الذي يلحقه إن هو قبل الصلح المذل، ويحدثه عن الشهداء الذين ضحوا من أجل هذه القضية، فكيف يعمد الحاكم إلى تجاوز كل ذلك:

هل يصيرُ دمي ـ بينَ عينيكَ ـ ماءً؟

أتنسى ردائي الملطخ..

تلبس ـ فوق ردائي ـ ثيابا مطرزة بالقصبْ؟[2]

ويعلم "أمل" ـ كل العلم ـ أن ما يثقل الحاكم هو ثقل الحرب عليه وخوفه منها، فيعمد إلى تشجيعه وبث روح القتال لديه، ويبين له ـ بحس سياسي بارع ـ أن الحرب قد تكون ثقيلة وقاسية، لكنه لا مجال للهرب أو الفرار، فهذه الحرب هي حرب أمة كاملة لاسترداد حقها:

إنها الحربُ؟

قدْ تثقلُ القلبَ..

[1] الأعمال الكاملة، ص324.
[2] المرجع نفسه، ص325.

لكن خلفك عار العرب.

لا تصالحْ..

ولا تتوخ الهربْ![1]

ووهو حين يشعر أن الحاكم ما يزال في رأسه بعض الشك، لأن الأوضاع العالمية تميل إلى عقد معاهدة السلام، والولايات المتحدة والأمم المتحدة تشجع هذا الأمر، يخشى أن يضل الحاكم فيزيد من حدة حججه:

لا تصالحْ على الدم..حتى بدمْ!

لا تصالحْ! ولو قيل رأسُ برأس،

أكلُّ الرؤوس سواء؟!

أقلب الغريبِ كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيكَ؟!

وهل تتساوى يد..سيفها كان لَكْ

بيدٍ سيفها أثكلكْ؟[2]

وحين يسعى الشاعر إلى استمالة الحاكم ولإقناعه بالمنطق والحجة والبرهان، لا يغيب عن ذهنه ما يجري من حوادث سياسية في العالم، فهو يعلم أن هذه المعاهدة قد فُرضت فرضا على الحاكم، كما يعلم ـ بقراءته السياسية الواعية ـ أن الأوضاع العالمية قد تغيرت بشكل جذري، وفرضت متغيرات سياسية على العلاقات الدولية، وأصبح العالم يميل نحو تشجيع

[1] المرجع السابق، ص325.
[2] المرجع نفسه، ص326.

الدخول في المفاوضات والحوار في كل حرب تحدث. ولا تغيب هذه الحقائق عنه، بل هو يسعى بإخلاص أن يمارس دور المستشار البارع لحاكمه، فينصحه قائلا :

سيقولونَ:

جئناك كيْ تحقنَ الدم..

جئناك. كنْ ـ يا أميرُ ـ الحَكَمْ

سيقولون:

ها نحن أبناء عمْ.

قل لهم: إنهم لمْ يراعوا العمومة فيمن هَلَك.

واغرس السيفَ في جبْهةِ الصحراءِ..

إلى أن يجيبَ العدمْ.[1]

يبرع "أمل" في قراءة المشهد السياسي ـ قراءة واعية ـ ويسدي نصائح ذات بعد استراتيجي، وتثبت الحوادث الحالية في فلسطين صدق نصائحه، فلو أن الحاكم قد استمع للمشورة ونفذها ما كان حال الأمة يصل إلى ما وصل إليه. ويقف أحد الشعراء ـ "محمد سليمان" ـ ليحدثنا عن ضياع هذه النصائح السياسية القيمة :

« على مدى ربع قرن نحارب بقصيدة "أمل" "لا تصالح" وننخرط في الصلح مع إسرائيل في الوقت نفسه، وكأننا نعتذر لأنفسنا عن تخاذلنا وانهيارات الواقع السياسي العربي والتردي الذي نعيشه. نقدم التنازل بعد التنازل ثم نصيح لاتصالح، لم يقف أحد عند مغزى بعض السطور في

[1] المرجع السابق، ص326.

قصيدة لا تصالح.. لم يقف أحد عند لا تصالح وليمنحوك الذهب، لا تصالح على الدم حتى بدم.. لم يفهم أحد معنى رفض التعويض أو الدية رفض الصلح القائم حتى على القصاص»[1].

2 - 2 ـ أمل دنقل قارئا تراثيا :

"أمل دنقل" واحد من الشعراء الذين يضربون بجذورهم الفنية والفكرية والوجدانية في أرض تراث عريق، شديد الغنى والخصوبة، ويرشفون من ينابيع هذا التراث كنوزه السخية ما يغنون به تجاربهم ورؤاهم المعاصرة من أدوات وأطر فنية، قاصدين إيصالها إلى وجدانات جماهيرهم، لما تمثله معطيات التراث من قداسة في نفوسهم ولصوق بوجداناتهم، مستعملين ما اكتسبته هذه المعطيات على مر العصور من طاقات إيحائية، وما ارتبط بها من دلالات نفسية وفكرية ووجدانية[2].

وقد عمد إلى التراث فجعله ركيزة أساسية من خصائص شعره، وقد استخدم التراث العربي الإسلامي بشكل مميز في كثير من دواوينه الشعرية، حيث يخالف سابقيه الذين كانوا يعتمدون التراث اليوناني، وفي هذا الصدد يقول:

« كان جيل "صلاح" ("صلاح عبد الصبور" الشاعر) يعتمد التراث اليوناني والتراث الإغريقي، معتبرا أن الانتماء للتراث العالمي هو واجب الشاعر، بينما جيلي (جيل "أمل دنقل") اعتبر أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربي هو المهمة الأولى للشاعر»[3].

والحق، أن "أمل" كان قارئا جيدا للتراث؛ فهو لم يقرأ هذا التراث قراءة سطحية ظاهرية ليقوم بعملية القص واللصق في نصوصه، إنما كانت قراءته لهذا التراث على نحو من العمق والتمكن والقدرة على

---

[1] القصيدة السياسية منذ لا تصالح: مرجع سابق.
[2] علي عشري زايد:قراءات في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي، ص77.
[3] قضايا الشعر الحديث، ص354.

الاستيعاب. فقد استطاع أن يستوعب هذه الأساطير العربية والحوادث التاريخية القديمة في ظروفها، ثم استعمالها استعمالا جديدا لا يقتل فيها جوهرها، و لا يعيد تكرارها تكرارا نمطيا يجعلها نسخة لا فائدة منها. إنما عمد إلى صهر التراث القديم ليعبر بصدق عن الواقع الجديد، فيتشكل نص جديد يذوب فيها هذا التراث بشكل احترافي.

وعودته إلى التراث نتيجة وعيه أن الاهتمام بالتراث يظل من أجل الأعمال وأولاها؛ لأن العودة إلى التراث رجوع إلى المثل الروحية والقيم الأخلاقية التي تميز الأمة العربية والإسلامية من جهة، والعودة إلى التراث تجعل المستقصي عن معطيات التراث العربي الإسلامي في جوانبه الفكرية والروحية والعلمية أكثر وثوقا وإدراكا للعبقرية المتميزة لأسلافنا[1] في مختلف حقول الفكر والأدب، من جهة ثانية.

وهذا يعني أنه يقدم خدمتين جليلتين للتراث العربي؛ فهو يحافظ على التراث ويحميه من الضياع والنسيان والزوال بسبب نزعة الاهتمام بالتراث اليوناني السائدة. ويعيد صياغة هذا التراث بروح العصر بحيث يتيح له الحياة بقوة وجدة حتى لا يفقد حركته وحياته في هذا العصر الغريب عنه. ولا يستطيع أن يقوم بهذا العمل إلا قارئ ماهر للتراث فهمه وفقهه، واستوعب جوهره ومضمونه وغايته، فقام إليه مقام الرجل المحترف فوظفها وأحسن التوظيف، وغرس فأحسن الغرس، وصهر فأجاد ذلك. وأمثلة ذلك في شعره كثيرة.

تبرز صورة " زرقاء اليمامة" التراثية من أقوى الصور التي أحسن الشاعر توظيفها ، فزرقاء اليمامة ـ كما هو مشهور في التراث القديم ـ كانت ذات قدرة على الإبصار من بعد وكانت منذرة القوم ومحذرتهم من غارات الأعداء. فحدث أن أبصرت الأعداء مقبلين مستترين بأوراق الشجر من بعيد، فقامت إلى قومها محذرة منذرة أن الأعداء قادمون، فيتأمل القوم فلا يرون شيئا، فيتهمونها بالكذب وعدم الإبصار، فلا يستعدون للغارة، فيهجم عليهم الأعداء ويتمكنون منهم. حيث يوظف "أمل" هذه القصة بشكل متقن متخذا من نفسه" زرقاء يمامة" أخرى محذرا قومه من العدو الجديد فلا يصغون إليه:

---

[1] جهينة علي حسن:التراث ومنهجية البحث والتوثيق. جريدة البعث.15 أفريل 2003.

أيتها العرّافة المقدسة..

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلتِ لهم ما قلتِ عنْ قوافل الغُبارْ..

فاتهموا عيْنيْكِ، يا زرقاء، بالبوارْ!

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجارْ..

فاستضحكوا من وهمكِ الثّرثار!

وحِينَ فُوجئوا بِحَدِّ السيفِ : قايضوا بنا..

والتمسوا النجاةَ والفرار![1]

فهو يسرد قصة زرقاء اليمامة حتى يُشعر القارئ أنه في قصة زرقاء اليمامة القديمة بكل ثقلها، حتى إذا اطمئن إلى ذلك صدمه بكلمات قوية تجعله مدركا بأنه يقصد حوادث الساعة (وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا).

فقد وظف "قايضوا بنا" حتى تكون الضربة الفنية التي تعيد القارئ إلى عصره بطريقة سلسة تجمع بين الانتقال السريع من قدم القصة إلى حوادث الساعة، و قوة التمثيل والتشبيه بين حال الأمس وحال اليوم الذي لم يتغير كثيرا. فهو يود أن تكون قراءته لقصة زرقاء مولدة للعبرة والاعتبار، فإذا كانت زرقاء قد كذبت وأصبحت وحيدة عمياء - وهي المعروفة بحدة البصر - فإن على الأمة أن تصدق محذرها ومنذرها (الشاعر) حتى لا تتكرر المأساة:

ها أنتِ يا زرقاءْ

[1] الأعمال الكاملة، 125.

وحيدةٌ ...عَمْياءْ!

وما تزال أغنياتُ الحبِّ..والأضواءْ

والعَرَبَاتُ الفَارهاتُ..والأزْياءْ!

فأيْنَ أخفي وجهيَ المُشَوِّها

كَيْ لا أُعَكر الصَّفاء..الأبلهَ ..المُمَوِّها.

في أعينِ الرِّجال والنِّساءْ!؟

وأنتِ يا زَرْقَاء..

وحيدة..عَمْياء!

وحيدة..عَمْياء![1]

وهذا التوظيف المستخدم كان من الإتقان والمهارة بحيث جمع بين القصة في التاريخ بكل ما توحيه من معان وقيم وبين هزيمة 67 بكل ما خلفته من أحزان وآلام، فجاء العمل الشعري مجتمعا ملتئما حتى إذا حاولنا فصل الحدثين (القديم والجديد) عن بعضهما البعض لم ننجح لشدة ما ربطهما الشاعر ربطا وثيقا ومزجهما مزجا شديدا، فكانت القصيدة جامعة للتراث القديم المجدد ـ إن صح هذا التعبير ـ.

استخدم "أمل" أيضا شخصية أخرى من التراث العربي، هي شخصية الشاعر الكبير "المتنبي" الذي ملأ الدنيا وشغل الناس. وقد كتب قصيدة عنوانها "من مذكرات المتنبي في مصر"؛ ألبس فيها شخصية المتنبي قناعا أراد أن يوصل من خلاله مجموعة من المواقف والآراء، بل وتمكّنَ من جعلِ هذهِ الشخصيّة عنواناً على مرحلة تمرُّ بها مصر في الستينات

[1] المرجع السابق، ص126.

وتحديداً بعد النكسة. فقد أنشدَها من البدايةِ حتى النهاية بلسان "المتنبي"، وكان يتبنى مواقف وأحلام هذه الشخصيّة التي بَثَّ في عروقها شيئاً من دمِهِ هو[1].

و جاء ذلك كله بأسلوبٍ قصصي ناجح؛ بحيث إنه ألبس ـ كما سبقت الإشارة ـ "المتنبي" قناعا؛ «وهذهِ التقنيّة ،التي مَنَحها اسمها الشاعر ييتس، تقومُ على أن يحقن الشاعِر أبطاله التاريخيين بوعيٍ مُعاصر»[2]. وقد فرضت موهبة "أمل" وقدرته أن يقدم للمتلقي هذا القناع على أنه أحد غايات القصيدة، وليس مجرد تقنية خارجية لتقديم أفكار النص.

حيث أفاد من تراث "المتنبي"؛ من خلال حبس "كافور" لأبي الطيّب، حيثُ كان يكيلُ لهُ الوعود ويماطِلهُ دون أن يعطيه شيئاً، وقد تناولت القصيدة هذا الحبس الذي تحدّثَ عنهُ "المتنبي" الحقيقي في بعض قصائدهِ التي هجاهُ فيها (ابتداءً من حنينه ورغبته في السفر إلى مرضِهِ في مصر، إلى بخلِ كافور وجشعهِ وجبنهِ).

يُقدَم لنا "المتنبي" وهو مريض وقد أدمن الخمرة رغم كرهها لها، علها تخفف من مرضه، وهو يدرك سبب علته ومرضه؛ ذلك أنه تحول إلى ببغاء في قصر كافور:

أكره لون الخمرِ في القِنِّينَة

لكنني أدمنتها..استشفاءا.

لأنَّني منذ أتيْتُ هذهِ المَدينة

وصرتُ في القصور ببغاءا:

[1] ثائر زين الدين:أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر.منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999. www.awu-dam.org/book/99/study99/223-s-z/ind-book99-sd001.htm

[2] المرجع نفسه.

عرَفْتُ فيها الدَّاءا![1]

ثم يسرد مقطعا تراثيا تبدو فيه المقاربة بينه وبين سيرة "المتنبي" متطابقة، ومع ذلك فإن سرد هذه السيرة يتم على نحو موح للمتلقي إلى تلك الآثار البغيضة الكامنة في السلطان، والتي لا تزال مستمرة إلى الآن:

أمثل ساعة الضحى بين يديْ كافور

ليطمئن قلبه؛ فما يَزال طيره المأسور

لا يترك السِّجن ولا يطير!

أبصر تِلْك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة

..أبكي على العروبة![2]

أليس في هذا سردا لسيرة "المتنبي" مع "كافور الإخشيدي"، ولكن بطريقة جميلة يفهم منها أن تلك الأحداث التاريخيّة التي عاشها "المتنبي" (بالإضافة إلى ما أضافه الشاعر) تتحّولُ في سياقٍ شعري جميل إلى مُعادلٍ موضوعي مُعاصر، يُساعد على ذلك تضمينٌ مُوّفق لمجموعة من أبيات المتنبي أجرى عليها الشاعِر بعض التغييرات متكئاً على ما تمتلكه من حرارةٍ وتأثيرٍ وشهرة بين الناس، فقدّمت دلالات جديدة مُعاصرة تؤثر في المتلقي أيما تأثير. ثم يعمد "أمل" ـ بناء على قراءته الواعية لتراث "المتنبي" ـ إلى جعله رجلا قادرا على تلمس آلام أهل مصر ـ والتي ما تزال هي الآلام نفسها التي يعيشها شعب مصر المعاصر ـ التي يتولاها "كافور" حاكمهم ذي السيف الرخو(وهي إحالة لا تحتاج إلى تعليق):

---

[1] الأعمال الكاملة، ص186.
[2] المرجع نفسه، ص 186.

وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفئ.

أسير مُثقلْ الخُطَى في رَدَهات القَصرْ

أُبْصرْ أَهْلَ مِصرْ..

يَنْتَظرُونَه..ليَرْفَعوا إلَيْهِ المَظلمات والرقاع![1]

ثم يجري الشاعر حوارا بين المتنبي وجاريته الحلبية التي تحثه على العودة إلى حلب، فيتمكن من خلال ذلك رسم حالة الوطن العربي الراهنة حيث تفصل نقاط الحدود بين بلدانه[2] :

..جاريتي من حَلبْ، تَسْألني "متى نعود؟"

قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة[3].

ثم يستحضر صورة أخرى من التراث هي صورة تلك البدوية "خولة" التي رآها قرب "أريحا"، والتي علم فيما بعد أنها أخذت سبية، وما دافع عنها أحد، حيث يبرع الشاعر هنا أيضا من سحب الحدث الماضي على الواقع الحاضر بشكل لا يحس فيه المتلقي نشازا أو تنافرا، إنما يتم ذلك على نحو فني رائع يجده القارئ العادي كما القارئ المحترف، فالمرأة السبية من قبل الروم تجد نفسها معادلا موضوعيا في حاضر الأمة، إنها تمثل بوضوح حال كل الأمة المسبية من الروم المحدثين:

"خولة" تلك البدوية الشَّموسْ

---

[1] المرجع السابق، ص187.
[2] أبو الطيب المتنبي في الشعر المعاصر.مرجع سابق.
[3] الأعمال الكاملة، ص187.

لَقيتها بالقربِ منْ "أريحا"

سويعة، ثم افْترقنَا دونَ أنْ نَبُوحا

لكنَّها كُلَّ مساء في خواطِري تجوس

...

سألتُ عَنها القادِمين في القَوافِلْ

فأخبروني أنها ظَلّتْ بِسَيْفِها تُقَاتِلْ..

في اللَّيْلِ تُجار الرَّقيق عنْ خِبائها

حينَ أغاروا، ثمَّ غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزًا كسيحا

واختطفوها، بينَما الجيران يرنون من المَنازلْ

يرتعدونْ جَسَدا وروحا

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفهَا الطريحا![1]

يبرع الشاعر - إذن - غاية البراعة حين يمنح التراث كل هذا الحضور القوي في الواقع المعاصر؛ فهو يصف واقع الأمة التي تتفرج على سبي جزء من الوطن الكبير، ويصور لنا هذه المرأة - التي رغم ضعفها وقلة حيلتها - مقاتلة لوحدها عن شرف الأمة جميعا، لكنها تقع في

[1] المرجع السابق، ص188.

السبي (فلسطين)، فيقع ما يخشاه "المتنبي" ومن ورائه الشاعر، وكل صاحب ضمير حي، فيكون وقع هذا الأمر على الشاعر مؤلما وقاسيا.

بعد ذلك، يجعل "أمل" "المتنبي" مستجيرا بكافور الحاكم المصري عله يخلص هذه الفتاة من الأسر، وهو فيها يعيد تشكيل التراث تشكيلا آخر يمنحه قوة أخرى تمنح القارئ قراءة ـ وإن كانت تنطلق من واقعة غير حقيقية ـ أكثر إيحاء ويصبح التراث الذي أصابه التغريب والتحريف أداة ماهرة في وخز المتلقي، وشد اهتمامه للقضية التي يعيشها، فهاهو "المتنبي" يطلب العون من "كافور" لتخليص الفتاة المأسورة، فيأتي الحل في غاية الدرامية:

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنَّها تَعيش الآن في بيزنطَة

شريدةً..كالقطة

تصيح " كافوراه..كافوراه.. "

فصَاح في غُلامهِ أنْ يشتَري جاريةً رومية

تُجلدْ كيْ تصيحْ " واروماه.. واروماه.. "

..لكي يكون العين بالعين

والسنُّ بالسِنَّ!)[1]

حيث يوظف التراث بحركية (ديناميكية)، ولا يستخدمه أبدا في شكله السكوني؛ بمعنى أن الحوادث التراثية عنده تأخذ ألوانا من التحولات والتبدلات دون أن يمس ذلك بجوهرها ومضمونها، فتصبح ذات دلالات

[1] المرجع السابق، ص189

جديدة منبهة ومؤثرة وغريبة، وتحقق غايتها الجمالية. فهاهو يتخيل "المتنبي" في قصر "كافور" قد أخذته نوبة نوم، فيحلم أن "سيف الدولة" ـ الفارس العظيم ومحقق الانتصارات ـ يطارد الروم ويهزمهم ثم يعود إلى حلب محاطا بالهتافات :

في جلستي نمتُ..ولمْ أنم

حلمتُ لحظة بكا

وجُنْدكَ الشُّجعان يَهتِفُون: سيف الدولة.

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطيا جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنودِ الرُّوم

بصيْحة الحربِ، فتسقط العيونُ في الحُلْقومِ!

...

ثُمَّ تعودُ باسِما..ومُنْهَكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب:

" يا منقذ العرب"

" يا منقذ العرب"[1]

[1] المرجع السابق، ص189

فـ"المتنبي" ـ كما هو شائع ـ لم يحلم بهذا الحلم، لأنه بعد القطيعة التي حدثت بينه وبين سيف الدولة لم يعد إلى حلب أبدا، ولم يلتق به، وإن كان قد اشتهى العودة إليه. فاستغل "أمل" هذا الموقف، واستثمره حين أضاف إليه هذا الحلم مريدا به أحلام الجماهير العربية التي تنتظر قدوم "سيف الدولة" الذي يخلصها من هذا الوضع الأليم. بيد أنه لا يريد للقارئ أن يُخدع أو أن يستمر في الحلم طويلا؛ إذ يفاجأه بقسوة بالغة حين يقول:

حلمْتُ لَحظة بكا

حينَ غَفوْتُ

لكنني حينَ صحوتُ:

وجدتُ هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمانة عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..

يبستم الخادم..![1]

ومراده واضح جلي، يكاد يعلن عن نفسه حتى للقارئ غير المحترف؛ إذ أنه أراد من خلال شخصية "كافور" أن يدين كل الإدانة تقاعس الحكام عن أداء واجبهم في الحفاظ عن كيان الأمة، وهذا ليس باسترداد ما احتل من بلادهم فقط، بل في حماية ما تبقى من هذا الكيان، وهذه الإدانة ـ من خلال توظيف هذا التراث ـ تصل إلى درجة من القسوة والثورة

[1] المرجع السابق، ص190.

والاستهزاء الكامل بالحكام الذين لا يستطيعون أي تغيير، وتصل هذه الإدانة ذروتها حينما يقول على لسان "المتنبي":

..تسألني جاريتي أن أكتري للبَيْتِ حُرَّاسا

فقد طَغَى اللصوص في مصر..بِلا رادع

فقلت: هذا سيفي القاطع

ضَعيهِ خلفَ الباب متراسا!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دُمتُ قد جاورتُ كافورا؟)[1]

إن عبارة "طغى اللصوص في مصرَ بلا رادع" «تشكّلُ البؤرة الدلاليّة داخلِ المقطع، وتتجاوز الزمن التُراثي إلى الزمن الحاضر؛ يتخذُ اللصوص هيئة جديدة، وأساليب جد متطورة في نهبِ حقوق الشعب المصري وحرّيته»[2].

فهو يقوم ـ إذن ـ بتحوير الحوادث التراثية وتوظيفها توظيفا جماليا ويمنحها دلالات أخرى جديدة، ويحركها تاريخيا تحريكا بارعا دقيقا، لكنه لا يكتف بذلك بل يقوم أيضا بالأخذ من هذا التراث أخذا مباشرا دون تغيير أو تبديل، فلا يسيء هذا للعمل الأدبي، بل لا يكاد القارئ، بعد أن اعتاد على حركية التراث الجمالية أن يلاحظ أن البيت ليس للشاعر حتى يرى القوسين، نظرا لقوة التلاحم التي تربط القصيدة بالتضمين أو الاقتباس المأخوذ، فيعمد في نهاية قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر"إلى تضمين بيتين للمتنبي من قصيدته الذائعة الصيت:

---

[1] المرجع السابق، ص190.
[2] أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر:مرجع سابق.

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيد   بما مضى، أم لأمرٍ فيكَ تجديدُ[1]

وهو يسعى من خلال ذلك الإفادة من بعد هام من أبعاد هذه الشخصية التراثية العظيمة؛ فالمتنبي شاعر بالدرجة الأولى، وهو شاعر قد ملأ الدنيا وشغل الناس، وأثار ما أثاره من جدل حول شخصيته وشعره. لذا يخدم عدة أهداف حين يوظف هذه الشخصية، ويضمن شيئا من قصائدها: منها إعادة الثقة للجمهور في التراث، فليس كل ما هو قديم غير صالح له، والاعتبار مما حدث للأولين حتى لا يصير المتلقي نسخة مكررة من الماضي.

يعمد "أمل" إلى تحوير جزئي في بنية البيتين حيث نقرأ:

.." عيد بأية حال عُدت يا عيدُ؟

بما مضى؟ أم لأرضى فيك تهويد؟

" نامت نواطير مصر" عن عَساكِرها

وحاربت بَدلاً منها الأناشيدُ!

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دمًا

لكي تفيض، ويصحو الأهلُ إنْ نودوا؟

" عيد بأية حالٍ عُدْتَ يا عيد؟[2]

---

[1] المرجع السابق.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص190.

وكأن "أمل" دنقل قد طفحَ بهِ الكيل، وخشيَ ألا يستطيع القارئ كشفَ القناع عن شخصية المتنبي، فجاء بهذِهِ الأبيات، ليعيش زمن القرن العاشر ميلادي في القرن العشرين من خلالِ هذه التحويرات البسيطة، حيثُ بَدّل عبارة "أم لأمرٍ فيكَ تجديدُ" بقولِهِ "أم لأرضي فيك تهويدُ"، وكلمة "ثعالبها" بـ"عساكرها"، وقول "المتنبي" "وقد بشمنَ وما تفنى العناقيدُ" بـ "وحاربت بدلاً منها الأناشيد"، فأصابت القصيدةُ كثيرا من غاياتها فكرياً وفنيّاً[1].

بناء على ما تقدم، أصل إلى أن "أمل" قد استلهم التراث بإتقان ونجح في إعادة تشكيله نجاحا مميزا؛ وذلك حين قدم من خلال حرب البسوس التي استمرت أربعينَ عاماً رؤيا عربيّة معاصرة؛ جاعلاً من "كُليب" رمزاً للمجد العربي القتيل أو للأرض العربية السليبة التي تُريدُ أن تعود إلى الحياة مَرّةً أخرى.وما من سبيل إلى ذلك –كما يرى الشاعر- إلا بالدماء ، حيث يقول في هذا الصدد :

« حاولت أن أقدم في هذه المجموعة (القصائد) حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة. وقد حاولت أن أجعل من "كليب" رمزا للمجد العربي القتيل أو الأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا نرى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم..وبالدم وحده..»[2]

وقد استحضر بالإضافة لـ"كليب" بعض شخصيات تلكَ الحرب، وجعلها تُدلي بشهاداتها. وكذلك من خلال توظيفه لشخصية المتنبي وحوادثه التي أدخل عليها بعض التحويرات والتغييرات التي منحته وجها غاية في الجمال والتأثير، بالإضافة إلى توظيفه كثير من الأوجه التراثية القديمة كـ"أبي نواس" و"صقر قريش" وغيرهم كثير. والذي نجح في صهرهم داخل بوتقة شعره، بحيث صاروا جزءا لا يتجزأ من القصيدة "الدنقلية" ذات الملامح المتميزة عن غيرها.

---

[1] أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر: مرجع سابق.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة (تذييل)، ص354.

2 - 3 - أمل دنقل قارئا اجتماعيا:

يتميز "أمل" بكونه شاعر المجتمع الأول؛ إذ يلاحظ اتساع جماهيرية شعره في الحياة الثقافية المصرية والعربية، وعلاقة شعره بالجماهير العريضة هي واحدة من أوسع وأعمق العلاقات التي كونها الشعراء بجماهيرهم طوال تاريخنا الشعري الحديث[1] .

وعلة هذه الجماهير العظيمة التي كونها ، هي اتصاله بهموم وطنه ومواطنيه المباشرة، وتعبيره الصادق الصادم عن أشواق شعبه؛ في الحرية التي تخلصه من ربقة المستعمر الخارجين ومن ربقة المستبد الداخلي على السواء، وفي العدل الذي يقيه ذل لقمة العيش ويمنح الإنسان كرامته. ووصل ذلك التماس الحار بهموم الوطن وأشواق المواطن إلى لحظات ذروة عدة بلغ فيها مبلغ "التنبؤ" الذي ينتج من نفاذ البصيرة وصدق الرؤية.

وهذا ما يمكن أن يُلمس في تنبيه الشعب مرارا إلى أن الاستعراضات والمهرجانات التي تتم كل عام لا تقدم ولا تؤخر شيئا، ولا يمكن أن تصنع أي انتصار، ويلجأ إلى ممارسة دور الملح الاجتماعي - وهو الدور الذي تخلت عنه الدوائر الرسمية - في كلمات واضحة بينة موحية إلى جماهير مجتمعه منبها ومرشدا:

قُلتُ لكم مرارا

إنَّ الطوابيرَ الَّتي تمرُّ ..

في استعراض عيد الفطرِ والجلاءْ.

[1] حلمي سالم:أمل دنقل كون جماهيريته بشعره الصادق.
www.jehat.com/arabic/amal/page-8-2.htm

(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)

لا تَصنع انتصارا.[1]

ثم يسعى بعد هذا الإرشاد العام إلى تناول التفاصيل حتى يُقنع هذا الشعب إقناعا تاما، فهو يحدثه عن تلك الأسلحة التي لا تستعمل إلا في الاستعراضات، فتتعطل وظيفتها، لأنها لا تطلق النار على الأعداء بل على الأصدقاء. ثم يشرح للشعب أن ثمن هذا الرصاص يدفع من دمه وحياته رغم حاجته للخبز والدواء، وبدلا من أن ينال ثمن التضحية، هاهي الأسلحة توجه إليه فتقتله:

إنَّ المدافع التَّي تصطف على الحدود، في الصحارى

لا تُطلِق النيران..إلا حينَ تستدير للوراء.

إنَّ الرَّصاصة التي ندفع فيها..ثمنَ الكسرة والدواء:

لا تقتل الأعداء

لَكِنها تَقتُلنا..إذا رَفعْنا صوتنَا جَهارا

تَقتُلنا، وتَقتُل الصِّغارا![2]

وهو لا يكاد يهمل جانبا من جوانب المجتمع إلا وأشار إليه؛ إذ أنه وُلد في الصعيد (وهي قرية) فانتقل إلى المدينة حاملا معه أفكار قريته التي أبى أن يتنازل عنها، ساعيا إلى تبليغ رسالته إلى الجماهير، وهي أن هوية المرء تبقى معه حتى وفاته، حيث يجد أن الولوج إلى المدينة (الكيان الغريب) ليس سهلا بالمرة:

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص210.
[2] المرجع نفسه، ص210.

كنتُ لا أحْمل إلاَّ قلمًا بيْن ضُلوعي

كنت لا أحمل إلا.. قلَمي.

في يدي: خمس مرايا

تعكس الضوء (الذِّي يسري إليْها من دَمي)

..طارقًا باب المدينَة:

ـ "افتحوا الباب".

فما رد الحرسْ

ـ " افتحوا البابَ .. قيل:طّلُب ظلاً .."

قيل : " كلاً "[1]

يعالج الشاعر في كثير من قصائده قضايا اجتماعية عديدة، وترتبط هذه المعالجة دوما بقضية كبرى هي قضية المجتمع الأول؛ وهي الهزيمة الحضارية التي يعاني منها الشعب المصري، حيث تتفرع منها عديد المواضيع. وحين استقرائها نجدها تتشكل تحت عنوان عام وشامل يجمعها، وهو الهزيمة الكبرى التي تحياها الأمة العربية.

لذا يتميز خطابه بالقوة والعنف وعدم المهادنة؛ فحين يخاطب ـ الجماهير ـ قاصدا توعيتها لا يستعمل طريق الرفق واللين لإيصال خطابه، بل يستعمل ألفاظا رنانة صاخبة هي أقرب للصراخ الرهيب الذي يملأ المكان فلا يستطيع أحد أن ينكر عدم سماعه النداء، وهو خطاب يُستشف منه أن الصراخ والغضب قد بلغ مداه:

[1] المرجع السابق، ص233.

أيها السادة: لَم يبْق اختيار

سَقَطَ المُهْرُ من الإعياء،

وانحلت سيور العَرَبة

ضاقت الدائرة السوداء حَولَ الرَّقبة

صدرنا يلمسُه السيف،

وفي الظَّهر: الجدار**!**[1]

وهذا لا يعني أنه فقد الثقة في الجماهير، بل يبين لها ـ رغبة في استنهاضها ـ أنها حقا قد خسرت الشيء الكثير، لكنها لم تخسر كل شيء. وإذا كان العار قد لحق الجميع، والصورة قاتمة سوداء فإن الخيار يبقى خيار الجماهير:

أيُّها السادة: لم يبق انتظارْ

قد منعنا جزية الصمتِ لمملوك وعبْد

وقطعنا شعرة الوالي " ابنِ هند"

ليس ما نخسره الآنَ ..

سوى الرحلةِ من مقهى إلى مقهى..

ومن عارٍ.. لِعارْ!![2]

[1] المرجع السابق، ص248.
[2] المرجع نفسه، ص248.

ويصل الخطاب الاجتماعي مداه، حين يعمد إلى توظيف أسطورة "سبارتكوس " ذلك العبد الروماني الذي تحدى الملك، وآثر الموت على المسير مع التيار، حيث يبرز هنا كقائد اجتماعي يرغب في تقمص شخصية "سبارتكوس" الرافضة للظلم والطغيان والواقفة مع الجماهير، فها هو يقدم رأسه حتى يتعلم شعبه معنى التضحية، ويتعلم الجبناء معنى الشجاعة الحقيقية، فتستلهم الجماهير العبر من صرخته على لسان "سبارتكوس" معلما إياها قيمة الرفض ومعناه:

المجد للشيطان.. معبود الرِّياحْ

من قال " لا " في وجهِ منْ قالوا " نعَمْ "

من علَّم الإنسانَ تمْزيقَ العدمْ

منْ قالَ " لا " .. فلم يَمُتْ؛

وظلَّ رُوحاً أبدية الألَمْ ![1]

وكان من الممكن أن يتوقف الشاعر عند هذا الموقف البطولي الدرامي، بيد أن رغبته الحديدية في التغيير الاجتماعي تقوده إلى أن يخوض في تفاصيل هذا التحدي الذي يجريه على لسان" سبارتكوس"؛ حيث يجعل من هذا البطل خطيبا وملهما وقدوة ومتعجبا من خوفهم(أي الجماهير) غير المبرر من السلطان، راجيا منهم رفع رؤوسهم مرة لعلهم يدركون ـ ولو لمرة ـ قوتهم الحقيقية وشجاعتهم الكامنة:

يا اخوتي الذين يَعبرون في الميدان مُطرقينْ

منحدرين في نِهايَة المساءْ

في شارع الاسكندر الأكبرْ:

[1] المرجع السابق، ص110.

لا تخجلوا..ولتَرْفعوا عُيونَكم إليَّ

لأنّكم معَلقون جانبي.. على مشانق القيصرْ.

فلترفَعوا عيونكَم إليَّ

لربما.. إذا التقت عيونُكم بالموتِ في عيني:

يبتسم الفناء داخلي.. لأنَّكم رفعتم رأسَكم..مرَّة**!**[1]

ويصل الغضب مداه بالشاعر ـ وهو يشير إلى" سبارتكوس" الذي لم تبق بينه وبين الموت إلا لحظات ـ وينفجر في وجه هؤلاء الذين يسيرون في فلك السلطة والحاكم الطاغية مذكرا إياهم أنه يقدم الآن رأسه تضحية وفداء وهدية لهم، وحين يحس منهم عدم الاقتناع بهذه التضحية (وغالبا ما تكون هذه هي حجة المثقفين الموالين للحاكم) ينذرهم بأنهم قد ينتهون إلى المصير نسه، لأن الحاكم لا يُؤتمن جانبه:

..فلتَرْفعوا عُيونكم للثائر المَشنوقْ

فسوف تنتهون مثله..غدا.

وقبلوا زوْجاتكم ..هُنا .. على قارعةِ الطريقْ

فسوف تنتهون ها هنَا ..غدا[2]

ثم إنه ـ على لسان "سبارتكوس" ـ يلجأ إلى دعوة غريبة جدا إلى المجتمع، حين يترجاه أن يعلم ابنه الانحناء ـ مثلهم ـ حتى لا يصير مصيره مثل مصير أبيه. وقد تبدو هذه الدعوة غريبة أول الأمر، إلا أنها حين تُربط بالمفارقة الساخرة، يستخلص المتلقي أن "أمل" كان يبتغي تجسيد

---

[1] المرجع السابق، ص111.
[2] المرجع نفسه، ص111.

عكس هذه الصورة، فالمجتمع حين يرى بطله يقدم نفسه قربانا وفداء للحق، فإن أقل واجب عليه هو أن ينشئ ابنه نشأة بطولية عظيمة:

فقبلوا زوجاتكم.. إني تركتُ زوجتي بلا وداعْ

وإن رأيتم طِفْلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراعْ

فعلموه الانحناءْ!

علموه الانحناء![1]

لا شك أن "أمل" قد نجح في التواصل مع المجتمع ـ من خلال الشعر ـ وآية ذلك أنه كون جماهيره وهو خالي الوفاض من العوامل أو المؤثرات الخارجية التي عاونت غيره كالشاعر" بيرم التونسي" الذي ساعدته اللغة العامية لكونها أداته في الإنشاء الشعري قاطعة له خطوات عدة في شوط الاتصال الجماهيري، فضلا عن وسيط الغناء (أم كلثوم وغيرها) الذي حمل شعره إلى كل أذن عربية. وكذلك تلك العوامل التي ساعدت "أحمد شوقي" وهي صلته بالقصر والنظام السياسي الاجتماعي والإعلامي والتعليمي[2].

في حين أن "أمل" كان محروما من هذه العوامل؛ فهو لم يكن يكتب بالعامية، إنما كان يكتب بالعربية الفصحى، ولم يكن متوائما مع النظام السياسي والاجتماعي والإعلامي والتعليمي، بل كان معارضا له متمردا عليه، محجوبا وممنوعا من الإعلام والتلفزيون والتعليم. ورغم ذلك فقد كون جمهوره الخاص ـ وهو جمهور عريض من مجموع الأمة ونخبة من المثقفين الرافضين للأوضاع مثله ـ دون عوامل مساعدة، بل بمحض قدرته الشعرية الراقية، وصدق كلماته، وحسن استقرائه لواقع المجتمع، وإحساسه بالدور الحقيقي الذي ينبغي على المثقف (الشاعر ـ الأديب ـ القاص ـ الصحفي ...) أن يمارسه في المجتمع وهو الوقوف في الصفوف الأولى مع الجماهير المغلوبة على أمرها والتعبير عن الآم هذه الجموع

[1] المرجع السابق، ص112.
[2] أمل كون جماهيريته بشعره الصادق. مرجع سابق

وطموحاتها وعذاباتها، وهو ما أداه الشاعر باقتدار كبير. دون أن يعرض تجربته الشعرية إلى المباشرة والسطحية والوقوع في فخ الانعكاس المباشر، بل على العكس من ذلك، فقد أكتسب شعره جمالا بارعا امتزج مع صدق القضية والالتزام، فتولد إبداع متين يجمع بين الرغبة في تصوير آمال وآلام الأمة وبين الإخلاص للفن والأدب. لذا نجح الشاعر بحق أن يكون خير قارئ لواقعه السياسي والاجتماعي وخير باعث للتراث ومجدد له دون أن يفقده بريقه وجوهره.

الفصل الرابع

بعد تناولي لقراءة "أمل دنقل" في الجوانب السياسية والاجتماعية والتراثية، أسعى فيما يلي لدراسة مقروئية "أمل"، ويكون ذلك من خلال زاويتين رئيستين؛ الأولى دراسة مقروئية "أمل دنقل" الفعلية، وذلك باستقراء تلقي جملة من النقاد والأدباء لأعماله من خلال قراءات متباينة؛ فثمة قراءة تنظر من زاوية دينية إلى أعمال الشاعر، وأخرى لا ترى في أعماله سوى انفعالا وعواطف ثائرة، وثالثة قراءة تحاول أن تضع أعماله ضمن سياق الحداثة الشعرية المجددة.

أما الزاوية الثانية فهي دراسة مقروئية أمل الافتراضية وذلك بناء على بعض القراءات المتعددة؛ فثمة قراءة تنطلق من الإيقاع وتحاول رسم مسار الإيقاع وكيفية ضبطه وتحركه في شعره، وثمة قراءة تنطلق من المتخيل الشعري كما صوره وأبدعه الشاعر، وقراءة أخرى تدرس شعر أمل من خلال فضاء شعري معين هو المفارقة.

وأحب أن أشير أن اختيار هذه القراءات قد راعى أمرين اثنين؛ أولهما أن تكون القراءات منطلقة من زوايا مختلفة للدراسة، ذلك أن رؤية القارئ للعمل الأدبي لا تنطلق من زاوية واحدة معينة، بل تختلف زوايا الانطلاق حسب الموروث القرائي للمتلقي. وثانيهما أن يكون سرد المقروئية الفعلية بموضوعية قدر الإمكان، فلا يقتصر على التلقي الإيجابي، بل يتجاوزه إلى التلقي السلبي.

وهذا أمر لا يسهل تحقيقه من الناحية العملية، لأنه يصعب على الدارس مهما كان موضوعيا وحياديا أن يتجنب الذاتية تجنبا تاما وكاملا، ومع ذلك سأحاول قدر المستطاع أن أكون موضوعيا في عرض هذه المقروئية لشعره.

1 ـ المقروئية الفعلية:

1 ـ 2 المقروئية الدينية:

ينطلق أصحاب هذه القراءة من قاعدة دينية صرفة؛ فيحكمون على الأعمال الأدبية حكما أخلاقيا ينبني على أسس شرعية، فما وافق الشرع كان عملا مستحسنا وما خالف الشرع كان عملا قبيحا. وغالبا ما يقرأ أصحاب هذا الاتجاه النص الأدبي في بنيته الظاهرة المباشرة، فإذا لمسوا أي تناقض بين هذه البنية والعمل الأدبي رفض هذا الأخير.

والشاعر يخوض في كل المجالات، لا يقيده في ذلك قانون أو فرض أو دين، وقد يدخل المجال الديني ليستمد من جزئياته شكلا فنيا مستحدثا، فيصطدم بمعارضة دينية حازمة. وهذا ما وقع لأمل حين كتب قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة ".

فقد هاجمه أصحاب هذه القراءة هجوما شديدا، و تمثلوا فيه خطرا على الدين والهوية الإسلامية وأخلاق المسلمين، وقد أنجزت سهلة زين العابدين حماد[1] دراسة بعنوان: المذاهب الأدبية الغربية الحديثة وأثرها في الفكر العربي.

ورأت الباحثة أن الأعمال الأدبية الحديثة (خاصة أعمال "أدونيس" و"أمل" و"صلاح عبد الصبور") فيها كثير من الإلحاد الماركسي، والجنسي الإباحي والزندقة والكفر والخروج عن الطريق السوي. ذلك أن هذه الأعمال ـ سواء أكانت شعرا أم نثرا ـ تمثل عقيدة المبدع؛ و لا يمكن بأي حال من الأحوال فصْل عقيدته عن فكره وعن عطائه الفكري[2] .

ومن ثمة تعد "أمل" شاعرا من هذا الصنف الملحد الزنديق؛ وهو في نظرها قد أعلن خصومته مع الله حـــين قال (خصومة قلبي مع الله).

---

[1] سهيلة زين العابدين حماد: المذاهب الأدبية الغربية الحديثة وأثرها في الفكر العربي.www.islamonline.com

[2] المرجع نفسه.

و ترى أنه مدح العصاة والكافرين ، « لأنهم عصوا أمر الله مثل ابن نوح ومثل الشيطان, فيقول في قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة):

المَجــد للشيطـــان معبـــودُ الريـــاح

مَن قال "لا" في وجه مَن قالوا "نعم"

مَن علـم الإنســان تمزيـــق العــدم

مَــن قـــــال "ل"ا فلـــم يَمُـــــتْ

وظـــــــل روحــــاً أبديـــة الألـــــم»[1]

تستخلص الباحثة من هذه القصيدة أن الشاعر قد تعمد تمجيد الشيطان وأصر على مدح عمله حين عصى ربه، وقد عادت إلى النص القرآني لإصدار هذا الحكم، وهذا في قوله تعالى (سورة ص):

﴿ قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْعَالِينَ
(75) قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ (76) قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ
(77) وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ (78) قَالَ رَبِّ فَأَنظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ (79) قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ
(80) إِلَى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ (81) قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ (82) إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمُ
الْمُخْلَصِينَ (83) قَالَ فَالْحَقُّ وَالْحَقَّ أَقُولُ (84) لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنكَ وَمِمَّن تَبِعَكَ مِنْهُمْ
أَجْمَعِينَ (85) ﴾[2] .

[1] المرجع السابق.
[2] سورة ص.75 - 85

فـ"أمل" في نظر الباحثة قد أخطأ حين مدح الشيطان الذي أعلن عصيانه لله عز وجل، الذي خلق الإنسان ولما أمر الشيطان بالسجود عصاه ولم ينفذ الأمر. كما رأت أن توظيف هذه الصورة فيه تشجيع على عصيان الله. ويكون الشاعر بذلك قد سلك مسلك الزنادقة والكفار بتشجيعه للعصاة، ولهذا فَقَدَ هذا العمل هويته الإسلامية ـ رغم أن كاتبه مسلم ـ لأنه قد تجرد من إسلامه وعقيدته حين دونه[1].

وهي لا تنفي الشاعرية عن "أمل"، مادامت تحرص على التحذير من هذا الشعر، لأنه اعتراف ضمني منها أنه شعر مؤثر وقوي يتواصل بيسر مع المتلقي، لكنها تحذر من تأثيره الأخلاقي.

مما يعني أن قراءة الباحثة لشعر "أمل" لا تقصد بنية النص ونظامه الجمالي، إنما تقصد الناحية الأخلاقية فيه.

وهي ترى أن عطاءه الشعري يعكس للمتلقي عقيدة الزندقة والعصيان والكفر، « فيتأثر به، ومن ثم يردد ما يقول، ويؤمن به، فتصبح عقيدته كعقيدة الأديب المتأثر به»[2]

فغايتها ـ إذن ـ كانت حماية المتلقي المسلم من مثل هذه الأخطار والأخطاء التي تظهر في الأعمال الأدبية، وهي تلح على ضرورة وضع مقياس لتقييم العطاء الشعري للشاعر؛ حيث يضبط هذا المقياس درجة ما نأخذه من شعره وما ينبغي أن نتركه. وهذا المقياس الذي تضبط به الباحثة أعمال "أمل" وغيره من المبدعين، هو مقياس العقيدة الإسلامية؛ فما وافق منها العقيدة الإسلامية ونظرة الإسلام إلى الإنسان والكون والحياة نأخذه، وما يخالف ذلك نبعده[3].

لتخلص في الأخير إلى ضرورة أن يكون المتلقي في مأمن من الوقوع في مزالق الكفر والإلحاد، حيث يتبين له الخيط الأبيض من الأسود

---

[1] المذاهب الأدبية الغربية الحديثة وأثرها في الفكر العربي: مرجع سابق.
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه.

ويصبح العمل الأدبي ذا صبغة إسلامية لا يخالف أوامرها، ولا يعمل بنواهيها، فيستقيم حال الأمة وتحسن أخلاقها.

والحق أن هذه النظرة فيها جانب من سوء الفهم والتأويل، فـ"أمل" حين وظف لفظة " الشيطان " لم يكن يقصد الشيطان الذي عصى الله، إنما كان يشير إلى ذلك العبد الروماني" سبارتكوس" الذي قاد ثورة العبيد في روما القديمة، وتم صلبه مع الآلاف من الثوار بعد أن أخمدت الثورة[1]. ورغب في الموت دفاعا عن هذا المبدأ، ونظرة تأملية خالصة في هذه القصيدة تمكن الدارس من استخلاص هذا الرأي. ثم إن الاكتفاء بالبنية السطحية لهذا النص يضر بنسقه العام وببنيته الجمالية، فلا يُستحسن الحكم على الأعمال الأدبية بمقاييس غير فنية، حتى لا يساء إلى العمل الأدبي وحرية المبدع.

بالإضافة إلى أن الشاعر نفسه يتحدث عن ظروف القصيدة؛ حيث يقول:

« أحسست أنني لا أفهم شيئا في اللعبة الدائرة. أحسست أنني مختنق الصوت، وأنه مهما كتبت أو قاومتُ فلن يكون لصوتي أي صدى. فخرجتْ أشعاري في تلك الفترة متشائمة. ولعل " كلمات سبارتكوس الأخيرة" المنشورة في ديواني الأول تعبر عن روح هذا التشاؤم»[2].

فكان لزاما ـ والحال كذلك ـ أن يعمد "أمل" إلى الشعر ليلخص هذه الآلام، ويعيد صياغتها فنيا، من غير قصد الإساءة إلى الدين أو القرآن، كما اعتقد بعضهم ، ومنهم سهيلة زين العابدين.

بناء على ما سبق يمكن القول إن الباحثة سهيلة زين العابدين وأمثالها من أصحاب هذه القراءة الدينية نظروا إلى النص الأدبي نظرة سطحية ظاهرية، وحكموا عليه انطلاقا من العقيدة الإسلامية لا حكما ينطلق من مقاييس فنية أو نقدية، فكان هذا طريقا نحو إخراج "أمل" من زمرة المسلمين ووصفه بالزندقة واتهامه بالكفر والعصيان، ولو أن هؤلاء تأنوا

[1] في نقد الشعر العربي، ص413.
[2] المرجع نفسه، ص413.

قليلا واستعانوا ببعض الأدوات النقدية الحديثة، وتلقوا النص تلقيا عميقا شاملا، لكان لهم رأي آخر في هذا الشاعر.

1 - 2 المقروئية الانفعالية:

وأقصد بها من يرى في شعر "أمل" عواطف هائجة وثورة وتمرد ورفضا أكثر ما يرى فيها بناء فنيا متكاملا؛ ومن بين هؤلاء عبد المنعم رمضان، وهو واحد ممن عرفوا "أمل" وعاصروه، وقد وجد عبد المنعم أن شعره هو شعر للغضب والرفض، وفي مقال له بعنوان ("أمل دنقل" تقديم الغضب ...تأخير الشعر) يقول إن تلقيه لقصيدة الشاعر "كلمات سبارتكوس الأخيرة" في سنوات شبابه كان تلقيا عاطفيا محضا؛ فقد شهدت تلك السنوات قمة الثورة والتمرد، حيث كان « الطلبة في ذلك الوقت هائجون متذمرون من الهزيمة وآثارها وحال اللاسلم واللاحرب، واليسار (وأمل يعد واحد من اليساريين) بينهم في وضعية المد والنشاط»[1] ، وكانت ثورة الغضب على كل لسان، فكان استقبال الجمهور لقصيدة سبارتكوس لا يقوم على أسس جمالية خالصة ، إنما على أساس أن الشاعر يشبع رغبة متجذرة في وجدان المتلقي، هي رغبة الصراخ والضجيج.

وكانت مثل هذه القصائد مصنوعة - حسب عبد المنعم - للتغني بالثورة وإشاعة جو من الحماسة والهيجان في أوساط الأمة، حتى إن الناقد نفسه يعترف بأن هذه القصيدة وأمثالها كانت تملأ شرايينه وعروقه بنار تجعل دمائه تغلي[2]:

---

[1] عبد المنعم رمضان: أمل دنقل تقديم الغضب تأخير الشعر.
www.jehat.com/arabic/amal/page-8-15.htm

[2] المرجع نفسه.

لَكِن "هانيبال" ما جاءتْ جُنودهُ المُجَندة

فأخْبِروه أنَّني انتَظرْتُهُ ..انتَظَرْتُهُ ..

لَكِنَّه لمْ يأتِ!

وَ أنَّني انتَظرْتُهُ ..حَتى انْتَهيتُ في حِبالِ الموتِ

وفي المَدى : " قرطاجة" بِالنَّار تَحتَرقْ

" قَرطاجة " كانَتْ ضمِيرَ الشَّمسِ : قَدْ تعلمتْ مَعنى الرُّكوع

والعنكبوتُ فوقَ أعناقِ الرِّجالْ

والكلماتُ تختنقْ

يا اخوتي : قرطاجةُ العذراءُ تحترقْ

فَقَبِّلوا زوجاتكم ،

إنِّي تركت زوجتي بلا وداعْ

وإنْ رأيتمْ طفليَ الذي تركتهُ على ذِراعها .. بلا ذِراع

فعلِّموه الانْحناءْ ..

عَلِّموه الانْحناءْ ..

عَلِّموه الانْحناءْ ..[1]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص115.

فهو لا يجد في هذا المقطع سوى نشيدا يتغنى بالثورة في حين أنه ليس في حقيقته ثوريا[1] ، بل يعده شعرا عابرا لحظيا غايته القصوى إثارة عواطف الجمهور وحماستهم وانفعالهم في لحظة القراءة. ولا يكون هذا الشعر على ما يرى عبد المنعم سوى ضجيجا وصراخا غايته شد الانتباه ولفت الأنظار، ولهذا فهو سرعان ما ينجذب إلى « شعر آخر، شعر أعمق وأقل ضجيجاً.»[2]

وهذا يعني أن تأثره بقصيدة سبارتكوس، وهذا الشعر الانفعالي لم يكن إلا تأثرا لحظيا اقتضته الظروف السياسية السائدة، وهو يرى بأن تأثير هذا النوع من النصوص لا يدوم طويلا؛ حيث إنه في السنوات التالية كانت الروابط التي ربطته بسبارتاكوس وزرقاء اليمامة قد بدأت في الانحلال[3].

على هذا الأساس، نظر عبد المنعم ـ ومن يرى رأيه ـ إلى شعر "أمل"؛ فوجدوا فيه خطيبا حماسيا يثير عواطف الناس ويستميلهم بتذكيرهم بوقع الهزائم على أنفسهم، ومرارة هذا الشعور، ليبعث فيهم نوعا من الثورة وطلب الثأر والانتقام. وكان هذا سببا في مهاجمته، فقد أقر عبد المنعم على اتفاقه هو وجماعته بكتابة بيان يفضح موقف "أمل دنقل"؛ حيث يقول في هذا الصدد: « وكلّفني زملائي صوغه، فجاء تحت عنوان "شاعر لكل العصور ."واكتشفنا في "أصوات "إننا على رغم اختلافنا المسموح به، متفقون في تقويمنا الفني لشعر "أمل"، باستثناء أحدنا، كان الشاعر محمد عيد إبراهيم هو الأكثر استياء ورفضاً، وكان أحمد طه يعتبر "أمل دنقل" آخر الشعراء الجاهليين، أما محمد سليمان فقد راوح وأثناء مراوحته تجلّى انه أقرب إلى عدم الحفاوة والاعتبار»[4].

كان أصحاب هذا الاتجاه لا يرون فيه شاعرا حقيقيا، إنما مثيرا للصراخ بامتياز، وكان كل ما يمكن أن يمنحوه من لقب هو صفة الشاعر الراوية. ولم يكن موقفهم هذا بسبب قصيدة واحدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" إنما كان تقييما شاملا لأعمال الشاعر؛ فعبد المنعم يعد الديوان الأول له (مقتل القمر) « ديوان شاعر مبتدئ جداً، مبتدئ بحق، قصائده

[1] أمل دنقل تقديم الغضب تأخير الشعر. مرجع سابق

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه.

أغلبها عمودية ومصفوفة على هيئة الشعر الجديد .هذا الديوان له أهمية الكشف عن صفة أساسية سترافق أمل حتى بلوغه النهاية، وهي صفة الشاعر الراوية»[1] .

وهو ـ أي عبد المنعم ـ يميز بين الشاعر الراوية والشاعر المثقف؛ فالشاعر الراوية « لا يجتهد طويلاً في سبيل تأسيس موقف متماسك من الشعر والعالم، موقف خاص وجديد، وهو غالباً يميل إلى المحافظة، وبمراجعة حوارات "أمل" وندواته ومشاركاته الثقافية سنكتشف أنه لم يكن صاحب معطى ثقافي متميز»[2]. بمعنى أن الشاعر كان يستظهر كثيرا من عيون الشعر العربي ومن قصائد الشعر الحديث، ويصبغها بصبغة انفعال قوية لتصل إلى وجدان المتلقي.

في حين أن المطلوب من الشاعر هو أن يكون صاحب موقف متميز للكون والحياة، لا تكون بنيته العميقة بنية انفعال وثورة وهيجان، بل بنية هدوء وتأمل.

وأمل كما يراه أصحاب هذه القراءة شاعر راوية، وهو يختلف عن الشاعر المثقف في كون معرفته غالباً ما تكون معرفة أفقية، لهذا فهو « سيطاردنا ونحن نقرأ أشهر قصائده :"لا تصالح"، والتي يحملها بعض المناضلين في جيوبهم كتعويذة .إنها تتكون من 11جزءاً أو فقرة .يكفي أن تختار فقرة ما وتعتبرها الفقرة الأساس، وستكتشف أن بقية الفقرات لا تضيف إليك معرفة جمالية أو فكرية جديدة .إنها تعيد إنتاج ما سبق أن أنتجته الفقرة الأساس»[3].

يمكننا أن نتخيل أن أمل قد « فكّر في صناعة تراجيديا عربية على غرار "أنتيغون"، ولكنه اصطدم بقيم قبلية وآنية وفنية أوقفت ذلك الحس وعاقته، مثل قيمة الأخذ بالثأر، والإلحاح على الإسقاط السياسي المباشر، وعدم تنامي المشهد ونموه »[4].

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه.
[4] المرجع نفسه.

وهذا القول يبين بوضوح أن تلقي عبد المنعم لشعر "أمل"، ينبني على أساس أن أعماله ظاهرية انفعالية لحظية، هدفها ملامسة سطح وجدان وضمير الأمة، ولذا فهو يرى أن غالبية من يعجب بالشاعر هم من المناضلين ومحدودي الثقافة، الذي يجدون في نصوصه نشيدا يتلونه للحماسة وقتما احتاجوا إلى إثارة العواطف الهائجة.

ولا يرى بالمقابل - في أعمال "أمل" - أي بناء جمالي حقيقي، أو عرض لأفكار حداثية جديدة.

لهذا يرى في ثورته الشعرية ثورة محافظة، و ثورة غريبة تعيد إحياء الماضي، ولكنها تقدم نفسها كثورة تقدمية، أو ارتداد يحوّل نفسه إلى شكل من أشكال التقدم، وهي تجيد فعل ذلك، وتجيد جعل كل من يعترض طريقها مرتداً منبوذاً. فقوة الكلاسيكية الجديدة (الذي يعد "أمل" واحدا منها حسب عبد المنعم) تكمن في واقع أنها ظهرت كآلة رؤية على يد شعراء يصنفون أنفسهم على أنهم اشتراكيون غالباً. والشاعر ينتمي إلى سلالة الكلاسيكيين الجدد التي تضم إلى جوار السياب ونازك، الشاعر أحمد حجازي وآخرين.و ليس غريباً أن تكون دورة حياة كل شاعر منهم تقريباً تنتهي داخل أفق كلاسيكي كامل.

وعلة هذا الحكم عند أصحاب هذه القراءة، أن شعر أمل واضح ووحيد الاتجاه والدلالة قابل لأن يقرأه محدودو الثقافة من جيله والأجيال التالية، وأن شعره أيضاً أصبح تعويضاً عن حال التراجع والسقوط وعدم الفعل[1].

ليخلص عبد المنعم إلى نتيجة أخيرة وهي أن "أمل دنقل" أسطورة شاركت عوامل كثيرة في صناعتها؛ أسطورة فرضت نفسها كعقيدة قومية على مستوى الجمهور العام، كما على مستوى أهل الاختصاص، فإن مقاومتها لا بد ستكون أشبه بالهرطقة[2].

---

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.

تبدو هذه النظرة في جانب منها صائبة وفي جانب آخر مجانبة للصواب؛ أما أن شعر "أمل" ـ وقصيدة سبارتكوس مثال على ذلك ـ يثير الانفعال والعواطف، فهذا أمر لا سبيل إلا الشك فيه، وهو أمر طبيعي تماما. فالفترة التي كان ينظم فيها القصائد كانت فترة قلقة حرجة، تضطرب فيها الحوادث السياسية اضطرابا شديدا، وكانت الأمة تعيش على أمل رد الاعتبار والثأر، فكانت عواطفها هائجة ثائرة، فكان أن تلقت أعماله بهذا القدر من الانفعال والإعجاب، لأنها كانت في حاجة شديدة إلى من يبعث فيها روح الثأر ورغبة الانتقام من جديد.

وأما أنه يعدم البناء الفني والجمالي وأن شعره أشبه بالنشيد الحماسي غير الثوري، فهذا أمر يجانب الصواب إلى حد بعيد؛ والذي يغوص في ثنايا نصوصه، يجد بناء متقنا محكما ونسيجا من الكلمات الشعرية التي تعالج هموم الأمة وقضاياها من زاوية عربية خالصة، وليس من زاوية غربية، وأقصد بذلك أنه لم يهتم كثيرا بأن تنسجم أعماله مع الأشكال الحداثية الجديدة والاستجابة لمقاييس الشعرية الغربية، بقدر ما اهتم بأن يعكس وجهة نظر الشاعر العربي، بأمانة وصدق فنيين ـ لما كان يحدث. ثم إن رفضه وسبيل حياته يؤكدان بجلاء كيف كان الشاعر ثوريا في حياته وفي فنه.

هذا إلى جانب أن أعماله تمتلك نظاما شعريا متفردا يحتاج إلى ناقد بصير يكشف تلاحم بنياته، وانسجام جمله وكلماته في حقول متشابكة تصنع نصا متفردا بامتياز يمكن أن يلمسها القارئ (الناقد) بعد قراءة متأنية وهادئة. ولعل هذه ميزة في شعره ؛ فهو قابل للقراءة الانفعالية من جهة، وقابل للقراءة النقدية الموضوعية من جهة ثانية، فنجح بذلك في مخاطبة كثير من فئات القراء.

أصل في الأخير إلى أن قراءة عبد المنعم رمضان تنطلق من أساس انفعالي خالص، ولم تلج إلى بناء النص الداخلي ولوجا عميقا لتحكم عليه حكما منصفا، فقد نظرت إلى ظاهر معنى نصه سبارتكوس ولم تغص في متانة بنياته الداخلية التي تتحرك بشكل محكم وجميل. ثم إنها نظرت إلى نصه في ظرف زمان معين، ولم تنظر إليه في السياق العام.

1 - 3 المقروئية الحداثية

ويُقصد بها تلك التي ترى في شعر "أمل دنقل" شعرا حداثيا متميزا، ولعل خير من يمثل هذا الاتجاه الناقد سيد البحراوي؛ فقد أعد دراسة بعنوان " الحداثة في شعر أمل دنقل " سعى فيها لإبراز قيمة نصوصه ومدى مقارعتها للمقاييس الحداثية.

وهو ينطلق من فكرة أن الإبداع الحداثي التجديدي "قدرة، لا رغبة ولا اشتهاء ولا تمني. فليس كل من اشتهى أن يكون شاعرا مبدعا هو شاعر مبدع، وليس كل من أحب أن يوصف بالمجدد، مجددا. إن التجديد هو فعل التجديد، هو تحقيق التجديد في أرض الواقع الشعري (...) إن طريق التجديد الشعري يتطلب موهبة خاصة واستعدادا خاصا.فلا تجديد بدون توفر عنصرين: شخصية عظيمة وثقافة عظيمة"[1].

فيجد "أمل" من الشعراء الذين تتوفر فيهم الموهبة الخاصة والاستعداد الخاص مع ما تحمله شخصيته من عظمة وثقافة عميقة، هذه الثقافة التي أدرك الشاعرأهميتها وضرورتها، حيث يقول: « لقد اكتشفت أنه لا يكفي للإنسان أن يكون شاعرا وقادرا على كتابة الشعر. هناك كثير من التيارات الفكرية والثقافية التي كانت تموج في ذلك الوقت والتي لا بد من الإلمام بها. وهكذا انقطعت عن قول الشعر منذ سنة 1962 حتى سنة 1966 وكرّستُ هذه الفترة للقراءة فقط»[2].

وقبل أن يخوض البحراوي في الحداثة الشعرية عند "أمل"، يتواصل مع مصطلح الحداثة؛ حيث يرى إن مصطلح "الحداثة Modernism" يتميز عن" التحديث Modernity "، باعتبار أن الحداثة هي حركة أو مجموعة من الحركات الفنية الطليعية في الأدب والفن ظهرت في مواقع

---

[1] قضايا الشعر الحديث، ص26.

[2] المرجع نفسه (حوار مع أمل دنقل)، ص353.

مختلفة من العالم الرأسمالي الغربي منذ أواخر القرن الماضي وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا، وحملت عددا من الحركات الفنية المتمردة على المستقر والسائد قبلها وأثناءها، ومجسدة لحالات من القلق الوجودي للإنسان الأوروبي في مرحلة محددة من مراحل تطوره الاجتماعي والحضاري، في حين أن التحديث هو فعل حضاري واكب نشأة هذا المجتمع الرأسمالي الأوروبي الحديث[1] .

ويمكن أن يطرح في هذا المقام سؤال حول الحداثة العربية ومكانتها في هذه الحداثة الغربية؟ والإجابة عن هذا السؤال تضطرنا إلى العودة إلى مصطلحي الحداثة والتحديث؛ إذ رغم التمايز الواضح بين المصطلحين، فإن تداخلا ضروريا يجب أن يدرك بينهما، وهذا التداخل ناتج عن أن الحداثة هي بنت التحديث ـ بشكل أو بآخر ـ والعالم العربي لم يشهد تحديثا كالذي شهده العالم الغربي، فهل يمكن أن تولد فيه حداثة فنية؟

والإجابة يمكن أن تكون إيجابية أو سلبية، انطلاقا من الخلفيات المعتمدة؛ فقد تكون إيجابية حين تُفهم الحداثة الفنية على أنها تشكيل للواقع المعاش، وليس تشكيلا لواقع آخر (الواقع الغربي)، وحين تفهم على أنها فعل خلاق يرتبط بالإحساس الجمالي المطلق الذي ينبع من الوجود العربي وليس من أي وجود آخر لا يمت إلى الأمة بصلة. و"أمل" من بين الشعراء الذين فهموا الحداثة على هذا النحو.

و الحداثة ليست الاغتراب ـ إلى حد الغرق ـ في تراث الغير عن عمد، وبقصد الهروب من التراث المحلي بسبب صعوبة أو كراهية. كما أنه ليس من الحداثة في شيء الزرع القسري لهذا النوع الأدبي أو الشعري الأجنبي أو ذاك في الأدب الشعر الحديث، وليس من الحداثة ألا يُرى في الحضارة العربية من جوانبها المضيئة إلا جانب القرامطة، وأشعار الخوارج وثورة الزنج. وليس من الحداثة أن يعمد الشاعر إلى أسلوب الغموض الشديد، أو أسلوب التعمية الذي لا يوصل للقارئ شيئا.

[1] سيد البحراوي: الحداثة في شعر أمل دنقل. www.jehat.com/arabic/amal/page-8.htm

وكان الفهم السيئ للحداثة وراء حذف "أمل" من قائمة الحداثيين حسب البحراوي؛ فهو يشير إلى أن بعض النقاد ـ المحسوبين على الحداثة ـ قد حذف اسمه من قائمة الحداثيين بعد زمن يسير من وفاته؛ فقد أخذت مجموعة من الشعراء الممثلتين في " إضاءة 77" و " أصوات" على عاتقها تحديد رواد الحداثة، وتبلور ذلك في قول إدوارد الخراط: « إن الحداثة في الشعر، عندنا، تأخرت حتى السبعينات.. إن شعراء السبعينات الحداثيين هم – وحدهم – الذين اقتحموا لأنفسهم مساحات جديدة تماما.. على الشعر، في مصر، وهم أصحاب البدء فيه. ومازال في يقيني أن شعر التفعيلة – سواء أكان عموديا أم غير عمودي – هو الذي وصل إليه غسق الحساسية التقليدية كلها، التي سوف أعدها، على نحو عام، من الشعر الجاهلي، حتى شعر صلاح عبد الصبور، وحتى شعر أمل دنقل، وما يسمى "بالشعر الحديث " في مصر، قبلهم، ليس إلا من ملحقات مدرسة "أبولو" الباهتة الأثر، مع تغييرات في الظلال، وفي الاتجاهات الاجتماعية»[1] .

ويرى البحراوي في هذه النظرة حيفا كبيرا يلحق الشاعر ، لذا يسعى إلى تحديد بعض الأسس العامة التي تمكن من الحكم ـ ولو بشكل عام ـ على الشعر بالانتماء إلى الحداثة أو عدمها، وهذه الأسس، وهي أسس افتراضية فحسب، يمكن أن تشمل الإيقاع وتوظيف الأسطورة وتكوين الواقع الشعري[2].

أما الإيقاع، فيشير البحراوي إلى أن "أمل" قد أثبت ـ كما سيتضح في دراسة الإيقاع ـ أنه وظف الإيقاع توظيفا فنيا ماهرا؛ حيث اعتمد على مجموعة من العناصر الإيقاعية جعلت من شعره يسمو بين معاصريه وسابقيه، حيث اختار مجموعة من الأوزان الصافية والبسيطة التي تخلق إيقاعا واضحا غير ملتبس (النسب مذكورة في الدراسة)، واعتمد على القافية أكثر من غيره من الشعراء، حيث لا تخلو أي قصيدة من مجموعة من القوافي المتداخلة، والتي يغلب عليها بروز قافية هي القافية الأساسية للقصيدة. وقد اهتم أيضا بموضع القافية اهتماما واضحا، حيث جعل نهايات السطر الشعرية حروفا ذات أصوات مجهورة قوية الإسماع، ونسبة

---

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.

الأصوات المجهورة عالية الإسماع في قصائده بصفة عامة، باستثناء الديوان الأخير " أوراق الغرفة 8 " كانت أعلى من نسبة هذه الأصوات في اللغة العادية.

وهو بذلك ينجح ـ بناء على حداثة إيقاعه ـ في إثراء إيقاع القصيدة العربية الحديثة، وينجح أيضا في المزاوجة بين القوة الإنشادية المتمثلة في الإيقاع الحداثي والطاقة التأملية المنبثقة من التجربة الشعرية والاحتياج إلى المناجاة والتواصل السردي والغنائي، ويمكن أن نلمح ذلك في هذا المقطع:

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشْهروا الأسلحة !

سقط الموتُ؛ وانفرط القلب كالمسبحة

والدَّم انساب فوق الوشاحْ !

المنازل أضرحة،

والزنازن أضرحَة

والمَدى .. أضرحَة

فارفَعوا الأسلِحة

واتبعوني!

أنا ندم الغد والبارحة

رايتي عظمتان وجمجمة

وشعاري الصَّباح ![1]

فنجد أنه وظف إيقاعا متميزا، حين استعمل القافية الرئيسية " الحاء" الممتلئة بالدم والعنف والقتل، فيجد المتلقي أثناء القراءة طاقة إنشادية قوية ومجلجلة بسبب توالي هذه القافية القوية، لا تمنعه من اللحظة التأملية الخالصةن لما تخلفه من صور حسية وتجريدية تتشابك فيما بينها وتتعالق حتى تكون نسيجا واحدا، فلا يجد المتلقي تمايزا بين هذه الصور المختلفة "سقط الموت ـ انفرط القلب كالمسبحة ـ رايتي عظمتان وجمجمة ـ شعاري الصباح" بعد أن تتحد في النص الشعري وتتشابك على نحو يصعب فيها الفصل بينها. وتعد هذه إحدى مزايا شعر "أمل" الحداثية بحق.

أما توظيفه للتراث، فلم يكن توظيفا من أجل الزينة أو الصنعة الشعرية، بل كان توظيفا جديدا، وهو الوعي المغاير للتراث والتوظيف المختلف له. حيث كان أبرز استخدام للتراث عنده استدعاء الشخصيات القديمة وتلبسها والحوار معها، بحيث يصح تماما استخدام مصطلح "القناع" وصفا لآلية التوظيف هذه. فالشخصية التراثية، سواء كانت من التراث اليوناني("سبارتكوس") أو من التراث العربي ("زرقاء اليمامة" "أبو موسى الأشعري"، "أبو نواس"... الخ) تأتي إلينا من تاريخها دون أن تتركه حاملة معها كثير من تفاصيله، ومتحولة إلى شخص يعيش في زماننا ويعاني ذات معاناتنا.

ورغم أنه يقيم في بعض قصائده حوارا أو مقابلة مع هذه الشخصية أو تلك، إلا أن هذا الحوار لا ينبع من موقع المواجهة معها، وإنما من موقع الصديق أو الرفيق كما يوضح هذا الحوار مع "سبارتكوس" العبد الروماني الثائر[2] :

يا إخوتي الذينَ يعبرونَ في الميدان مطرقينْ

مُنحدرين في نهايةِ المساءْ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص274.
[2] الحداثة في شعر أمل دنقل.مرجع سابق.

في شارع الاسكندرْ الاكبَرْ:

لا تَخْجلوا ..ولتَرفَعوا عُيونَكم إلَيَّ

لأنكُم مُعلَّقون جانبي ..عَلى مشانقِ القيصرْ.

فلتَرْفعوا عُيونكم إليَّ

لربما ..إذا التقتْ عيونكم بالموتِ في عيْنيَّ :

يبتسمُ الفناءُ داخلي..لأنَّكم رفعتُم رأسَكم ..مرة !

"سيزيف" لمْ تعُدْ على أكتافِهِ الصخرة[1]

واللافت للانتباه في الشخصيات التراثية التي يستدعيها أنها تتميز بخصائص محددة لا تخرج في الغالب عنها. ومجمل هذه الخصائص تشير إلى انقلاب وتمرد على زمانها وواقعها المظلم، وبالتالي فهي شخصيات حركية تلبس لباس الحداثة في حديثها وتحركاتها وسلوكاتها، إذ يجعلها دائمة الحركة وغير ثابتة؛ فهي لا تستسلم وإنما تتمرد حتى ولو كان تمردها محكوما عليه بالهزيمة منذ البداية، لأنه تمرد فردي وليس ثورة جماعية. ومن هنا، فإن اللحظة التي يختارها أمل من حياة هذه الشخصيات هي لحظات الهزيمة[2].

وهذا ينطبق مع بداية القصيدة حين يلتقي "أمل" مع هذه الشخصية التراثية التي يستدعيها في لحظة الموت:

معلق أنا على مشانق الصَّباحْ

وجبهتي ـ بالموت ـ محنية

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص111.
[2] الحداثة في شعر أمل دنقل.مرجع سابق.

لأنني لمْ أحنها .. حيَّة ![1]

وقد يبدو المبرر الواضح لاختيار هذه اللحظات، هو أن الشاعر كان يعيش حالة الهزيمة التي لم تقع في الخامس من حزيران 1967، بل وقعت قبل ذلك بكثير كما هو واضح في كثير من قصائده. غير أن المبرر الأقوى لاختيار هذه الشخصيات هو أن ملامحها تتشابه تماما مع ملامح شخصية الشاعر نفسه، كما يكشفها شعره ونمط حياته بصفة عامة بالإضافة إلى قيمه الأساسية في الحياة كما عبر عنها في حواراته الكثيرة. ولعل هذه الصياغة الفنية التي كتبتها "عبلة الرويني" تكون تجسيدا حيا لهذه الملامح:

« نصطدم فيه بعالم متناقض تماما، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمر الآخر، ويشتت الكثير من أشكالها.. إنه الشيء ونقيضه في لحظة نفسية واحدة يصعب الإمساك بها والعثور عليه فيها: فوضوي يحكمه المنطق، بسيط في تركيبية شديدة، صريح وخفي في آن واحد، انفعالي ومتطرف في جرأة ووضوح، وكتوم لا تدرك ما في داخله أبدا. يملأ الأماكن ضجيجا وصخبا وسخرية وضحكا ومزاحا. صامت إلى حد الشرود، يفكر مرتين وثلاثا في ردود أفعاله وأفعال الآخرين، حزين حزنا لا ينتهي. استعراضي يتيه بنفسه في كبرياء لافت للأنظار.. بسيط بساطة طبيعية يخجل معها إذا أطريته وأطريت شعره، وربما يحتد على مديحك خوفا من اكتشاف منطقة الخجل فيه. صخري، شديد الصلابة لا يخشى شيئا ولا يعرف الخوف أبدا.. لكن، من السهل إيلام قلبه. يكره لون الخمر في القنينة، لكنه يدمنها استشفاء. قلق، لا يحمل يقينا.؟ تاريخ معتقداته حافل بالعصيان، لكنه غير ملحد (نطق الشهادة أثناء إجراء العملية الجراحية). صعيدي محافظ، عنيد لا يتزحزح عما في رأسه، وقضيته دائما هي الحرية، ومشواره الدائم يبدأ بالخروج. عاشق للحياة، مقاوم عنيد، يحلم بالمستقبل والغد الأجمل مع قدر كبير من العدمية يزدرى فيها كل شيء، ويدمر كل شيء، ويؤمن بحتمية موته. »[2]

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص110.
[2] الحداثة في شعر أمل دنقل. مرجع سابق.

إن هذه الملامح الدقيقة كما يرى البحراوي تستند إلى كثير من الجذور الاجتماعية والثقافية، وتفسر كثيرا من الملامح الفنية في شعره ، وتوضح بقدر كبير عمق التجربة الشعرية التي عاشها على الصعيد الفني وعمق التجربة الحياتية والروحية على الصعيد المعيشي، وهذا وحده مع القدرة والموهبة هو الذي يصنع الحداثة الحقيقية[1].

لهذا فحداثة الشعر عنده ليست شعارا يرفعه أو كتابات تنظيرية، إنما هي حياة متجسدة في شعره، تُلتمس في توظيف الإيقاع والتراث والصور الشعرية واختراع المواقف، وتشكيل الحوادث تشكيلا جديد؛ فقد كان الشاعر متمردا ثائرا، ولكن تمرده لم يكن على حساب الحضارة والهوية العربية أو على حساب التراث القديم ـ كما فعل بعض أصحاب شعار الحداثة ـ بل إن تمرده وثورته كان ينطلق أساسا من الوعي بتناقضات الواقع، وألا يفرض عليه هذا التمرد أو الثورة من الخارج (الغرب).

يعتقد سيد البحراوي أن الوعي بتناقضات الواقع يعني بالضرورة الانطلاق من بعض قيم هذا الواقع الجميلة لرفض القيم الأخرى الفاسدة والرديئة، ولذلك يمكن اعتبار القيم النبيلة التي حن إليها "أمل" قيم وإن بدت ماضوية تعيش بيننا، ويمكن أن يلجأ إليها الشاعر لتحقيق وظيفة الشعر، وإيقاظ وعي متلقيه وإحساسه بالنبل والجمال.

والانطلاق من هذه القيم لا ينفي كون الشاعر حداثيا ، بل إنه في هذا يرد على أصحاب الحداثة الغربية الغارقين في تقليد الحداثة الفردانية الغربية المأزومة. أما الحداثة العربية (التي يمثلها "أمل" وغيره من الشعراء الذين انتهجوا نهجه) فهي حداثة تتجاور فيها أنساق القيم في كل الأزمان، حي استطاعت التواصل مع المتلقي تواصلا جوهريا أعادت له مكانته المفتقدة، وجعلت منه طرفا هاما في العملية الشعرية، التي كادت الحداثة المزيفة أن تقطعها نهائيا. وبالتالي فحين يقول أحدهم أن "أمل" كان شاعر الجماهير، فذلك ـ في اعتقاد البحراوي ـ هو قمة الشعرية والتواصل الأدبي. فهو لم يتنازل عن روح الشعر ومتانته وضروراته، ولم يغرق في التجريدية القاتلة والصوفية الغامضة التي تقطع الصلة نهائيا مع المتلقي[2].

---

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.

فحداثة "أمل" ـ بناء على ما سبق ـ هي كما يرى البحراوي« الحداثة التي أراها – في إبداعنا – حداثة حقيقية، وهي تتجلى ساطعة في شعر "أمل دنقل"، وتبرر استمراره بيننا شاعرا كبيرا، قادرا على الإمساك بلب أزمتنا الراهنة، وتجسيدها بلغة حديثة تتمثل أفضل ما في تراثنا وتتجاوزه.»[1]

[1] المرجع السابق.

2 - المقروئية الافتراضية

2 - 1 حركية الإيقاع في شعر أمل دنقل

ميز العرب قديما الشعر ووصفوه بأنه كل « قول موزون مقفى يدل على معنى»[1]، وحدد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الأبحر الممكنة التي ينظم عليها الشعراء، والتي لا ينبغي لهم أن يتجاوزوها، لكن الشعرية خرقت هذا التحديد، ولم تعد تعترف به على علاته، فليس كل كلام دال على معنى، ومحقق شرطي الوزن والقافية بالضرورة شعرا، أو يحقق قدرا من الشعرية. ومن ثمة ظهرت حركة شعرية جددت المفهوم القديم للإيقاع وهي ثورة شعر التفعيلة الذي سمي بالشعر الحر التي واكبت المد القومي في العراق والشام ومصر، وهزت بعنف منظومة التقاليد الشعرية بتغييرها لأشكال القصائد ودخولها منطقة الصراع القومي الاشتراكي، وكان أبرز رموز هذه الحركة "بدر شاكر السياب" و"عبد الوهاب البياتي" في العراق و"نزار قباني" في سوريا و"صلاح عبد الصبور" و"عبد المعطي حجازي" في مصر و"خليل حاوي" في لبنان وغيرهم[2].

ولم تقض هذه الحركة على الإيقاع القديم (الوزن والقافية الخليلية)، إنما قامت بتجديده وتطويره حتى يستجيب لضرورة التجربة الشعرية الحديثة؛ لأن الإيقاع الموسيقي يعد عند كثير من النقاد العنصر الأساسي في الشعر وضربا من التجديد في موسيقى الشعر وتنويع القوافي[3]. ويظل أيضا مهما في العملية الجمالية التي تلبي الوجدان و الفكر والأذن.

---

[1] قدامة ابن جعفر:نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص64.
[2] الاختراق الأجنبي وسرعة الإيقاع يهددان الشعر العربي:الثقافة والفن. الأربعاء 1422/11/3هـ الموافق 2002/1/16. www.aljazeera.net/art_culture/2002/1/1-16-4.htm
[3]عبد القدوس أبو صالح: رأي في شعر التفعيلة.الجزيرة.ط1.عدد 10565. 1سبتمبر 2001. www.aljazeera.net/programs/century_witness/articles/2003/12/12-17-1.htm

والإيقاع يُحدث في النفس (المتلقي) استجابة نفسية؛ هي التوقع الناتج عن معرفة مسبقة وهي " النوتة " وتواترها و تموجها المرسوم في داخل النفس من قبلن وذلك بسبب الدربة و العادة لدى المبدع و المتلقي، وهذا ما جعل الشعر العربي محفوظا في الذاكرة على مر العصور، في حين عجزت الذاكرة على الاحتفاظ بالنثر لافتقاره للوعاء الذي يحفظه[1] .

وظف "أمل" الإيقاع توظيفا متقنا، لأنه كان عميق الإحساس بدور التفعيلة في بناء النص الموسيقي. فاستخدمه في كثير من أعماله الأدبية حرصا منه على العلاقة الشرطية بين الإيقاع التفعيلي وبين الموقف الفكري أو البعد النفسي الذي يستدعيه.

وتعد ظاهرة التوازي من ابرز الملامح الإيقاعية في نصوصه ، حيث حفلت بعضها بهذا البعد؛ أي استغلال الطاقات الصوتية، والاعتناء بأنساق من التوازي، كقوله:

إنَّ التُّويجَ الذي يَتَطاول:

يَخرُقُ هامتهُ السَّقفُ،

يخرط قامتهُ السَّيْفُ ،

إن التُّويجَ الذي يتطاولُ:

..يسقط في دمه المنسكب[2]

فهذا الأسطر الشعرية تستغل البعد الصوتي استغلالا مثمرا؛ فالبيت الأول يوازيه البيت الرابع " إن التويج الذي يتطاول "ن ومن ينظر في مفردات البيتين، وبنائهما النحوي، يجد أن الشاعر قد كرر النص نفسه، وهو لم يفعل ذلك بهدف تحقيق بعد صوتي فحسب، ولكنه يكرر السياق

[1] سميرة الخروصي:مقاربات (مرحلة تأسيس شعري جديد). www.geocities.com/iraqi_lady/subj-jan.htm
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص341.

الشعري ليعزز في نفس المتلقي ما يحمله النص من رؤية، لأنه في المرة الأولى يقدم لنا سياقا إخباريا، فالتويج الذي يتطاول (وهو رمز الأمة وأبنائها الأحرار[1]) لا يسمح له بتحقيق ما يصبو إليه، فهناك من يتكفل بمنعه من التطاول والنمو وصياغته على النحو الذي يرضي الآخرين (الأعداء).

وحين كرر السياق في المرة الثانية بالصيغة نفسها "إن التويج الذي يتطاول " خلق نسقا من التوازي الإيقاعي، قصد منه أمرا بُني على الموقف الأول، فإن لم يستقم (أي التويج) مع السيف أو السقف، وحاول الثورة أو التمرد على شروط الأعداء عمدوا إلى قتله، ومن ثمة نجده يكمل السياق بصيغة دالة على القتل " يسقط في دمه المنسكب".

ولا يقتصر الإيقاع على ما مر ذكره، ذلك أننا نجد نسقا إيقاعيا جديدا في المقطع نفسه:

يَخْرط هامتهُ السقفُ

يخرط قامته السيفُ

وهي صيغتان متوازيتان، تحققان موسيقى خارجية قوية جدا عند المتلقي، ويتضح ذلك في القافية المشتركة والمتناغمة مع بعضها "السقف - السيف" والتي لا تختلف إلا في حرف واحد فقط "حرف الياء والقاف"، ومع ذلك تؤدي معنى قويا. فالسيف والسقف يجتهدان في قهر التويج ومنعه من النمو أو البروز. فهاتان الصيغتان تؤديان دورا متقاربا، فالتويج الذي يهم بالتطاول، يتكفل السيف بإيقاف نموه، وإعادته منكفئا إلى الأرض، ويتكفل السيف بتقويم عوده إذا ما أراد أن ينحرف أو يضل عما رسم له.

واستعمل الشاعر أيضا الترصيع الإيقاعي؛ وهو عبارة عن تقنية داخلية يقترن بأغراض فنية منها خلق فصل مؤقت بين التشكيل الصوتي

[1] د. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل). المركز القومي للنشر.ص 59.

والتشكيل التفعيلي، الشيء الذي يجعلنا وكأننا بإزاء حركتين مختلفتين في البيت الواحد[1]:

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعة أن تخاذلَ الكماةُ.. والرماة ..والفرسانْ

دعيت للميدانْ[2]

فالبيت كان يمكن أن يتوقف عند كلمة " الكماة " بحيث سيتحقق الوقف معنى ومبنى، ولن يتأثر الإيقاع. فالفرسان تسد ذلك الانقطاع. إلا أن الشاعر يضيف إمكانية أخرى للوقف الإيقاعي، وذلك عند كلمة "الرماة"، وهذا يعني أنه ولد إيقاعا آخر داخل الإيقاع الأول " الطعان ـ الفرسان ـ الميدان " دون أن يحدث نشازا في المقطع أو اضطرابا بسبب التغير في حركية الإيقاع. فالترصيع الذي وظفه ساهم في تماسك الألفاظ بفعالية قوية وولد موسيقى متعددة في المقطع الواحد، لكنها موسيقى منسجمة ـ انسجاما تاما ـ مع بعضها ، فكان "أمل" بذلك مثل الموسيقي الذي يعمد إلى ألوان مختلفة من الموسيقى فيؤلف بينها فيعزف للمتلقي مقطوعة جديدة غاية في الجمال لا يجد بدا من الإصغاء إليها.

واستعمل كذلك الترصيع المتوازي، والذي ينتج عن تماثل الواقع بين بيتين أو أكثر، لذلك فهو غالبا ما يدعم بالتكرار[3]، وذلك في قوله :

تتَحدث لي الزَّهراتُ الجميلةُ

أن أعْيُنَها اتسعت ـ دهشة ـ

لحْظة القَطْفِ،

[1] حسين الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. أفريقيا الشرق. بيروت. لبنان.ص44.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص123.
[3] حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص45.

لحْظة القَصْفِ،

لحظة إعدامها في الخميلة![1]

فالمتلقي يحصل له نوع من التـــشوف والارتقــاب حين يسمع هذين البيتين " لحظة القطف ولحظة القصف"؛ فهو يعرف تمام المعرفة لحظة قطف الزهرة، لأنه يمارس غالبا ذلك، لكنه حينما يرى اللحظة الثانية، وقد تكررت، يشعر برغبة جارفة في إدراكها،والتي هي لحظة القصف، فتحدث في نفسه أثرا قويا، إذ يكتشف ـ بروعة الإيقاع ـ كيف أن قطف الأزهار هو إعدام لها.

وثمة تقنية أخرى عمد إليها ، وهي تقنية التجنيس؛ و تُمثل إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها الشعراء المعاصرون ـ ومنهم أمل ـ من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد، ذلك أن الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة، ومن شأن هذه العلاقة أن تعمل على تقليص الزمن أو تمطيطه، كما يبدو ذلك في حرف الكاف في هذا المقطع:

ورَائحة الشَّبق المزمُنْ

مَلاكي.. مَلاكي .. تساءل عَنْكِ[2]

وكما يبرز ـ أي التجنيس ـ أيضا في هذا المقطع (حرف الكاف):

لنْ أكتب حرفًا فيهِ

فَالكلمة ـ إنْ تكتب ـ لا تُكتَب

من أجل الترفيه[3]

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص370.
[2] المرجع نفسه، ص88.
[3] المرجع نفسه، ص92.

كما استعمل تقنية التكرار ـ وذلك لإضفاء قوة أكبر على الإيقاع ـ ويعد (أي التكرار) من أبرز التقنيات التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة والانسجام[1].

وهو يتمثل في عدة أشكال، منها التكرار النمطي، وهو الذي تكرر فيه اللفظة أو العبارة دون تغيير في معناها أو مبناها، ويكون غالبا في الصدارة ويعتبر في رأي مولينو Molino وج. تامين J.Tamin عاملا من عوامل الربط النظمي[2]، ومن أمثلة التكرار النمطي في اللفظة قوله:

وتَرْحل الطُّيورُ الزُّرْق

بِلا عُنْوان

تسأل عَن هَوانا

تَسأل عما كان[3]

و يمنح هذا التكرار الإيقاع كثافة وقوة، ورغم أنه يوحي أحيانا بنوع من التكرار الرتيب لمن يقرأ بسطحية، لكن حين يتعمق المتلقي في قراءة الشعر يجد أن التكرار يمنح المعنى تأكيدا واطمئنانا، فقد يتردد المتلقي في الوثوق بفكرة ما يطرحها الشاعر، فيأتي التكرار النمطي (خاصة التكرار النمطي الممثل في جملة أو عبارة) ليغرس الفكرة في ذهنه غرسا بحيث يزيد إيمانه وتعلقه بتلك الفكرة، وهذا ما يظهر بوضوح وجمالية في قوله:

أمنْ الحِكْمة أن نبقى؟

سدى!!

---

[1] حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص48.
[2] ينظر:حركية الإيقاع في الشعر العربي، ص50.
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، ص58.

قد خَسِرنا فرسينا في الرهان!

قد خَسِرنا فرسينا في الرهان[1]

ونجد نوعا آخر من التكرار مستخدما في شعره، وهو التكرار الشعائري؛ وهو نمط من التكرار يضفي على السياق الشعري أجواء شعائرية سرعان ما تثير الإحساس بطقوس التكرار في العقائد الدينية، حيث يلجأ المصلي إلى تكرير كلمة معينة من أجل خلق جو يوجه فيه الفكر بشكل هادف إلى مشكلة لاهوتية خاصة أو حدث ديني يربطه ـ بحذق ومهارة ـ مع أحداث الساعة، كما فعل الشاعر عقب وفاة "جمال عبد الناصر"، إذ يكرر هذا المقطع مرتين:

...والتين والزيتونْ

وطور سنينَ، وهذا البلدِ المحزونْ[2]

ويلحظ المتلقي بوضوح أن البيت الأول الشعائري مقتبس من القرآن الكريم، من سورة (التين):

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ 1 وَطُورِ سِينِينَ 2 وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ 3

لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ 4 ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ 5)[3]

[1] المرجع السابق، ص100.
[2] المرجع نفسه، ص258.
[3] سورة التين، 1-5

بيد أنها تكتسب معنى آخر، فـ"أمل" قد كتبها إثر وفاة "جمال عبد الناصر"، الذي كان غيابه بالنسبة للشعب وبالنسبة للشاعر بخاصة تجربة بالغة القسوة، وأدرك حينها أنه كالطفل اليتيم يحاول دفن أحزانه وموارااة دموعه، فأختار هذه التكرارات الشعائرية وكأنه يتلو صلوات الترحم على هذا القائد ـ الذي مهما كانت عيوبه فهو رجل قومي ما في ذلك شك ـ القومي العظيم.

وثمة تكرار آخر يستمد وظيفته من التكرار الشعائري، إلا أنه يعد من معطيات علم النفس التحليلي الذي يقضي بإمكان أي شخص استحضار موضوع ما في مخيلته أو في حالة استرخاء عن طريق تكرير نفس الموضوع عليه من قبل شخص موح أو من قبل نفسه[1]، في مثل قوله :

ويَنْزِلُ المَطر

ويرحلُ المَطر

ويَنْزِلُ المَطر

ويرحلُ المَطر

والقلبُ يا حبيبي

ما زال يَنْتَظر[2]

فتكرار " ينزل المطر ـ يرحل المطر " يوحي للمتلقي بأشياء عديدة انطلاقا من تجربته السابقة مع المطر، فقد تثير في نفسه الحزن والأسى إن كان له مواقف نفسية حزينة مع المطر، وقد يوحي له سقوط المطر وانقطاعه بعكس ذلك تماما. والواضح أن هذا التكرار الإيحائي يخزن في

[1] حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص52.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص59.

بنيته طاقة إيحائية عارمة يستطيع المتلقي أن يلمسها إن وفر لها خبرة جمالية مناسبة مع مناخها.

كما اهتم بالقافية أو بالتشكيل القافوي؛ ذلك أن القافية من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة للشعر وهي التوازن الصوتي، لهذا تفنن الشعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار ما يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية[1].

وقد أدرك "أمل" أهمية القافية ودورها العضوي كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة وتساعد على تماسكها، وكظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معا، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالي الخاص[2]. والقافية ليست جوهرا مقصودا لذاته في الشعر، بل هي اجتهاد لخلق نوع من الموسيقى، يتعاون مع الوزن، في معاونة الانفعال الشعري على الوصول إلى أذن وقلب المتلقي على حد تعبير "صلاح عبد الصبور"[3].

و استعمل الشاعر أنواعا عديدة من القوافي، فاستخدم نوع القوافي المتوالية؛ التي تتم وفق نظام (أ أ ـ ب ب ـ ...) وذلك في مثل قوله:

ومَا تزال أغنياتُ الحُبِّ.. والأضواءْ

والعربات الفارهاتُ..والأزياءْ !

فأَيْنَ أُخفي وجهي المُشَوَّها

[1] حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص68.
[2] المرجع نفسه، ص73.
[3] المرجع نفسه، ص73.

كي لا أعكر الصَّفاء ..الأبله ..المموَّها[1]

وكذلك في قوله:

يخلعْ عنه في السِّجنِ قلنسوة الإعدامْ

تسقطُ من سترته الزرقاء..الأرقامْ!

يمْشِي في الأسْوَاق: يُبَشِّر بنبوَّته الدَّموية

ليْلَة أنْ وقفَ عَلَى درجات القصرِ الحَجَرية[2]

واستخدم نوع القوافي المتعانقة، والتي تتم وفق هذا النظام " أ ب ب أ "[3] وهو ما يحقق مسافة بين القافية الأولى والرابعة تمنح نفسا طويلا لإيقاعه، في الحين أن القافية الثانية والثالثة تمنح تبديلا إيقاعيا يجعل النص أكثر ثراء وتنوعا، وهذا ما يتجلى في قصيدته أيلول (جوقة خلفية) :

ها نحنُ يا أيلول

لم نُدْرك الطعنة

فحلَّت اللَّعنة

في جيلنا المخبُول[4]

وكذلك في قصيدته " الأرض والجرح الذي لا ينفتح " الذي يقول فيها:

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص126.
[2] المرجع نفسه، ص127.
[3] حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص75.
[4] الأعمال الشعرية الكاملة، ص127.

منْ أنتَ يا حارسْ؟

إنِّي أنا الحجَّاج..

عصَّبني بالتاج..

تشرينُها القارسْ!

وتجب الإشارة هنا أن هذه القوافي لا يحس فيها المتلقي بالتكلف والاصطناع والإقحام استجابة للضرورة الشعرية، إنما يجد أنها سلسة تتدفق بانسيابية وجمالية، وتخلف ورائها موسيقى داخلية تنسجم مع النفس، بالإضافة إلى الموسيقى الخارجية التي تبرز وكأنها جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي الخالص. فلا نحس أن الشاعر تكلف في هذه القوافي أو أجهد نفسه ليجعلها متعانقة على هذا النحو.

أما النوع الثالث من القوافي فهو القوافي المتراسلة؛ والتي تتم وفق هذا النظام " أ أ أ أ ..."[1]، و يتواجد هذا النمط بشكل كبير في قصائده، حيث يمنح الإيقاع نفسا طويلا يفرضه موضوع الشعر، وكأني بالشاعر يود ألا يشغل المتلقي سوى بقافية واحدة حتى يجعل اهتمامه الأول منصبا على الفكرة أو المعنى الذي يريد تصويره، كما في قوله :

يا وجهها الحلوا

أمطِرْ ، فإنِّي مُجْدب السَّلوى

ما زلْتُ لا أقوى

أنْ أنقُل الخطوا[2]

[1] حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 76.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص67.

بناء على ما سبق، أجد أن "أمل" قد اعتمد بالفعل على مجموعة من العناصر الإيقاعية التي جعلت شعره أعلى صوتا من جيل الرواد وجيل المعاصرين له. ويمكن إجمال هذه العناصر في نقاط أربع كما حددها سيد البحراوي[1] :

1. اختيار مجموعة من الأوزان الصافية والبسيطة التي تخلق إيقاعا واضحا غير ملتبس، حيث يسيطر الرجز بنسبة "25 %" من شعره تقريبا والمتدارك "32 %" والرمل "14 %" والمتقارب والكامل "بنسبة 6%" والوافر "3 %".ولم يخرج عن هذه الأوزان الصافية، حيث دخلت أكثر من تفعيلة في القصيدة سوى أربع عشرة قصيدة من جملة 84.

2. الاعتماد على القافية أكثر من غيره من الشعراء، حيث لا تخلو قصيدة من مجموعة من عناقيد القوافي المتداخلة، والتي يغلب عليها دائما عنقود كبير يكاد يكون قافية القصيدة الأساسية.

3. إن موضع القافية، أو نهاية السطر الشعري عنده ، قد حظي باهتمام خاص حيث شغل هذا الموقع في كثير من الأحيان بأصوات مجهورة قوية الإسماع، كذلك شغله بساكنين متتابعين يكونان ما يسمى بالمقطع زائد الطول الذي يقع عليه النبر بالضرورة.

4. إن نسبة الأصوات المجهورة عالية الإسماع في قصائده بصفة عامة، وخاصة قبل مرحلة الديوان الأخير (أوراق الغرفة رقم "8") كانت أعلى من نسبة هذه الأصوات في اللغة العادية. وهذه الأصوات معروفة بقوة إسماعها.

ويمكن القول ـ بناء على ما تقدم ـ أن الإيقاع في شعر "أمل دنقل" يتميز بحركية دائمة تمنح شعره ثراء واسعا، ويعد اهتمامه بالقافية من مظاهر الثراء الموسيقي التي تشكل عنصرا جماليا يمتلك في كثير من السياقات وظيفة دلالية تؤشر للرؤيا التي يفرزها النص الشعري. كما أفاد

---

[1] الحداثة العربية في شعر أمل دنقل. مرجع سابق

من تقنيات الإيقاع الحديثة كالتكرار والتجنيس والترصيع أيما إفادة وأحسن توظيفها وجعلها تأتلف مع نسيج العمل الأدبي، بل وتزيده بهاء ونقاء وشعرية.

2 - 2 المفارقة في شعر أمل دنقل

مر مصطلح المفارقة النقدي بمراحل متعددة عبر التاريخ، مما جعله يتخذ معان متعددة ويلبس وجوها مختلفة، ويفسر في كل مرة تفسيرا مغايرا للتفسير السابق. بيد أنه يمكن تحديد إطار عام له يرى أن المفارقة تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها أول الأمر، غير أنها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة. وهذا التناقض الظاهري " Paradox" يوهم المتلقي أنه يواجه موقفا غير متسق، مما يدعوه إلى إمعان النظر فيه ومحاولة سبر غوره، لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة، فالمفارقة إذن تقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة والدخول في آفاق الضبابية والشفافية البعيدة[1].

ويستطيع المبدع أن يعبر ـ بواسطة المفارقة ـ عن موقف ما، على نحو ما مختلف عما يستلزمه ذلك الموقف؛ كأن نقوم بشكر المجرم على جريمته أو نثني على السلطان الظالم، وهذا الفهم يلفت الانتباه إلى مقصدية أخرى قائمة على «السخرية Irony " وهي حالة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمفارقة، لأن السخرية طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل. وهذا يعني أن المفارقة تقوم في العادة على الضدية الظاهرة[2].

[1] فضاءات الشعرية، ص13.
[2] المرجع نفسه، ص13.

لم يستعمل "أمل" المفارقة كميزة أسلوبية خالصة، ولم يهدف بها إلى البحث عن مظهر أسلوبي فحسب، إنما ربطها بموقف جوهري يرى التناقض والاختلاف في كل ما يحيط به، فقد اكتسب قناعة تؤكد وجود التنافر في كل شيء، حيث يقول:

« نشأتُ في الصعيد، من الصحراء الجادة الغريبة والوادي الضيق والقبائل العربية التي استوطنت هناك منذ أيام الفتح العربي، كل هذا أكسبني حدة في التعبير، وحدة في الإحساس بالصورة والتناقض بين الأشياء »[1].

تجلت المفارقة عنده في عدد من المظاهر والتشكيلات، حسب دلالاتها وما تحملها من مواقف ومعان، ومنها مفارقة الأضداد وهو نمط لصيق بالمباشرة، أو المقابلة دون إلغاء ارتباطه الوثيق بالموقف العميق الذي يعبر عنه، ويجمع هذا النمط بين المتنافرين في الدلالة اللغوية من مثل الحياة والموت[2]، وذلك ما يتجلى في قوله :

هذا هُو العَالم المُتبقى لَنا:إنَّهُ الصَّمْتُ

والذّكرياتُ، السَّواد هو الأهلُ والبيتُ.

إن البَياضَ الوَحيدَ الذّي نرتجيه

البَياض الوحيدَ الذي نتوحد فيهْ:

بياضُ الكفن![3]

فالشاعر قد ألبس أهله السواد، وهم يمثلون الحياة والسعادة الافتراضية، وأعطى الموت بياضا، رغم أن الموت هو قبر موحش يفر منه الجميع، وهو يفعل ذلك لأنه يرى الحياة موتا وبؤسا، انسجاما مع ما

[1] المرجع السابق، ص15.
[2] المرجع نفسه، ص15.
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، ص411.

يواجهه فيها من مشقة وعذاب، في حين أن خلاصه ونجاته هو الموت الذي ينقذه من عذاب المرض الطويل.

وتبرز المفارقة بشدة حين يجعل اللون الأبيض مرادفا بقوة وألم للموت، فهو في سرير المستشفى يلمح كل شيء فيه يتسم بالبياض، وكان ذلك خليقا أن يجدد أمله بالحياة، لكننا نرى العكس هو الصحيح، حين يشعره بدنو الموت، ليتساءل بسخرية مؤلمة عن جدوى ارتداء الـــتمعزين ـ حين وفاته ـ السواد؟ ألأنه لون النجاة من الموت، فيصير السواد ممثلا للحياة والبياض ممثلا للموت :

في غُرَفِ العَمَليَّات، كَانَ نِقَاب الأطباءِ أبْيَض،

لَوْنُ المعاطفِ أبْيَض

تَاجُ الحَكيمَات أبْيَض، أرْدِيَّة الرَّاهِبَاتْ،

المَلاءاتْ،

لَوْنُ الأسِرَّة، أرْبطَة الشَّاش والقُطن

قُرْص المُنوم، أنْبُوبة المَصْل،

كُوبُ اللَّبَن.

كُلُّ هَذا يُشيعُ بِقَلْبي الوَهَن.

كلُّ هَذا يُذَكِرُني بالكَفَن!

فَلِماذا إذا مِت..

يَأْتِي المُعَزون مُتَشِحين..بِشَارَات لَوْنِ الحِدَاد؟

هَلْ لأنَّ السَّواد..

هُوَ لَوْنُ النَّجَاة مِنَ المَوْت،

لَوْنُ التَّميمة ضِدَّ ..الزَّمَن[1]

والمفارقة تقوم، في هذه المقطوعة، على عنصري لونين متخالفين ومتضادين تماما "البياض ـ السواد"؛ فقد أسهب في تفاصيل اللون البيض المجسد في كثير من تفاصيل الحياة اليومية " نقاب الأطباء ـ كوب اللبن ـ لون المعاطف ..." حتى يقع في ذهن المتلقي أن البياض حتما سيعبر عن الحياة، بيد أن الشاعر يفاجئه حين يصرح قائلا: "كل هذا البياض يذكرني بالكفن"، فالمتلقي الذي يجتهد لفهم هذا الانقلاب والتناقض الذي أحدثه هذا البياض سوف يدرك ـ بعد قراءة متأنية ـ أن في هذه الحياة تناقضات غريبة اعتاد عليها حتى أصبحت مألوفة، لكن الشاعر استطاع أن يصل إليها بحسه المرهف وعمق نظرته إلى الحياة. فنحن نذهب لنعزي الميت متشحين بالسواد، وكان يجدر بنا أن نلبس البياض لأننا ما نزال على قيد الحياة، في حين أن أشرف على الموت نحيطه بكل هذا البياض. وهكذا تحقق المفارقة الضدية عنده رؤية أخرى للون الأبيض الذي يصير عنده لونا محببا إلى نفسه، لا لأنه دال على الحياة، إنما لارتباطه بالموت الذي ينشده.

وثمة شكل آخر من أشكال المفارقة استعمله الشاعر، وهو مفارقة المخادعة؛ وهو النوع الذي يكشف خيبة الأمل التي تصيب صاحب الفعل، حيث يقدم موقفا أو مواقف إيجابية، فيفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا بالنكران والجحود، وأنه خدع خديعة كبرى، يقول:

وذَاتَ لَيْلة، تَكَسَّرَتْ ما بَيْننا حَوَاجِز الرَّهبة

فاحتضنَتْني.. بيْنما نَحنُ نَغُوصُ في قَرَارة التُّرْبة

[1] المرجع السابق، ص368.

تَبَعْثَرَتْ في رَأسِهَا شَرَائِح الصُّورة والنُّجُوم

واخْتَلطَتْ في قَلْبِهَا الأزْمنة الهَشِيم

لَكنَّها وهِيَ تُنَاجيني

سَمِعْتُها تُنَادِيني

بِاسْمِ حَبِيبِها الذّي قَد حَطّم اللُّعْبَة

مُخلّفا في قَلْبِها..نَدْبَة!![1]

إن لحظة التعالق الحميم بين رجل وامرأة تمثل أمتع العلائق جميعها، ومن المستغرب في هذا المقام أن تتداعى إلى أحد الطرفين مخزونات الذاكرة، فتفرض على الحاضر أطياف الصورة القديمة، تملأ الحاضر إلى حد تختلط معه الأسماء، فتنسى المرأة اسم من يقاسمها الحاضر لتغرق في لجة الماضي متذكرة اسم من ذهب، بعد أن حطم اللعبة المشتركة، تاركا جرحا في قلبها. إنها حالة من الخديعة؛ ففي حين يعتقد المرء أنه يملأ الحاضر ويشكل وجودا ماديا وروحيا عند هذه المرأة، يكتشف الخدعة الكبرى، حين يفاجأ باسم رجل مضى يتردد على لسانها، فتحدث المفارقة القائمة على سيطرة الماضي ـ رغم قسوته ـ على الحاضر المتميز بالفعالية والإخلاص.

ومفارقة الخديعة تُستثمر أحيانا بشكل فني رائع، حين ينسجم معها المتلقي ويأتلف مع جوهرها فتكتسب وجودا جماليا حقيقيا، كما يتبين في هذا المثال:

لا تسالي النيلَ أن يُعْطي وأنْ يلدَا

لا تَسْألِي.. أبَدا

[1] المرجع السابق، ص152.

إنِّي لأفْتحُ عَيْني (حِينَ أفتَحُها!)

على كثيرٍ.. ولكن لا أرى أحدا!![1]

فالمتلقي حين يقرأ " إني لأفتح عيني " يلحظ بوضوح أن الشاعر قد استعمل أداة التوكيد " إنَّ "، واستعمل أيضا حرف التوكيد " اللام" رغبة في تقوية التأكيد، فلا يـشك أنه سيشهد منظرا معينا، خاصة حين يزيده الشاعر تأكيدا آخر " حين أفتحها "، كأني بالشاعر يفتح عينيه مضاعفة؛ فهو لا يكتف بفتح عينيه بصورة طبيعية، وإنما يفتحهما بشكل مركز وقوي ومضاعف لتأكيد الرؤية، وما إن يصل الشاعر إلى عبارة " على كثير " حتى يكون المتلقي قد آمن أن المشهد قد تجسد، وأيقن أنه سيرى شيئا ذا خطر وقيمة، ولكن يفاجأ بالخديعة الكبرى التي مورست عليه حين يصرح له ـ في لحظات من الدهشة والغرابة والإحساس بالخديعة عند المتلقي ـ بأنه لا يرى أحدا: " ولكن لا أرى أحدا!!".

ومن نماذج المخادعة الأخرى، موقف الشاعر من المدينة، وقيمها، يقول:

يا أبْناء قَرْيَتِنا أبُوكُم مَات

قَدْ قتلَتْه أبْنَاء المَدينَة

ذَرَفُوا عَلَيه دُمُوع اخْوة يُوسَف

وتَفَرَّقوا[2]

فشعره لا يخلو من نزعة رومانسية، بعض ملامحها قائم على رفض المدينة وقيمها، والانحياز إلى الريف وقيمه النقية، و المقطع السابق جانب من هذه الصورة؛ فأبناء القرية يفقدون أباهم "القمر"، أحد رموز النقاء

[1] المرجع السابق، ص317.
[2] المرجع نفسه، ص69.

والخير، لأن أبناء المدينة قد قتلوه، والمفارقة تبدو في إقدامهم على فعل القتل، والتظاهر بالحزن على المقتول، فهي صورة قائمة على الخديعة، مما يعطي فرصة لتداعي صورة شبيهة في مكرها ونفاقها بالواقع الجديد، صورة "يوسف" واخوته، حين أضمروا له سوءا، فأخذوه معهم إلى المرعى، فنفذوا فيه رأيهم، وعادوا إلى أبيهم يبكون متعللين بأسباب واهية[1].

أما الشكل الثالث للمفارقة التي استخدمها ، فهو مفارقة السخرية؛ حيث يُبنى هذا النوع على موقف يناقض ما يُنتظر فعله تماما، فيأتي الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها، كأن يكون رد فعل من اغتصب حقه مثلا الرضا بالذل، والدفاع عنه وتسويغه، فتأتي الصورة كاشفة بعد المفارقة[2]، وسخرية الشاعر التي تحمل دوما مسحة من الألم العميق، ومن أمثلة ذلك:

قلْتُ لَكُمْ مِرَارا

إنَّ الطَّوابيرَ التِّي تَمُر..

في اسْتِعْراض عِيدِ الفِطْرِ والجَلاءْ.

(فَتْهتِفُ النِّسَاءُ في النَّوافِذِ انْبِهارا)

لا تَصْنَع انْتِصَارا.

إنَّ المدافع التِّي تَصْطَف عَلَى الحُدُود، في الصَّحَارى

لا تُطلق النِّيران..إلَّا حِينَ تَسْتَدِيرُ للوَراء[3]

---

[1] فضاءات الشعرية، ص 18.
[2] المرجع نفسه، ص18.
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، ص210.

فالمدافع التي لا تطلق نيرانها إلا حين توجهها إلى الخلف ـ حيث تضر ولا تنفع، حيث إنها تقتل الشعب الرابض في الخلف ـ جديرة بأن تبعث على الضحك والاستهزاء، فالسخرية من تعطيل دور المدافع يُرسم بشكل مؤثر في نفس المتلقي الذي ينتظر من القوة العسكرية أن تحميه وتدافع عنه، فإذا هي تجلب للاحتفالات وخنق الحريات، فتثير هذه المفارقة سخرية كبيرة لديه (قد تترجم في شكل احتقار لهذه المظاهر الزائفة) سرعان ما تتحول إلى مرارة وألم لما أصاب الأمة من ضعف في هذا الجانب.

وتتجلى مفارقة السخرية بشكل أخاذ، حين يرسمه في صورة متقنة تثير السخرية المتهكمة النابعة من نقد شديد وحاد لسلوكات وممارسات الحكام الذين يزعمون توفير الأمن للبلاد والعباد، حيث يقول على لسان "المتنبي" :

تَسْألُنِي جَارِيتِي أَنْ أكْتَرِي للبَيْتِ حُرّاسا

فَقَدْ طَغَى اللُّصُوص في مِصْر..بِلَا رَادِع

فَقُلْتُ : هَذَا سَيْفِي القَاطِع

ضَعِيهِ خَلْفَ البَابْ..مِتْراسَا!

(مَا حَاجَتي للسَّيْفِ مَشْهُورا

مَا دُمْتُ قَد جَاوَرتُ كافُورا؟)[1]

فصاحب البيت ـ لكثرة اللصوص والمجرمين الرسميين خاصة ـ أحوج ما يكون لوضع حارس على بيته، مما يجعل للسيف دورا عظيما في مثل هذا الموقف، لأنه يحول دون اللصوص وتحقيق غايتهم، لكن الغرابة الممزوجة بالسخرية تبدو حين لا يتجاوز دور السيف دور المتراس الذي

[1] المرجع السابق، ص190.

يسند الباب، مما يجعله سندا ضعيفا حين يوجه إلى مثل هذه الوظيفة وحدها.

ولا تقتصر المفارقة على هذا الجانب، إذ أنها تستمر إلى البيت الأخير، فما حاجته إلى السيف مشهورا ما دام في جوار وحماية كافور، فجيرة كافور كافية أن تجعله يعطل دور السيف والسلاح. بيد أن المتلقي يدرك بسخرية عميقة أن الشاعر يسخر من كافور نفسه وجيرته التي لا تحمي شيئا. والشاعر يضع للمتلقي إشارات تمنعه من تأويل البيت تأويلا آخر؛ فهو يضع علامة استفهام وتعجب آخر البيت (ما دمت قد جاورت كافورا؟!) ليرشده أثناء القراءة، فلا يضيع وسط تأويلات أخرى. ثم إن فكرة القصيدة نفسها هي هجاء ونقد لاذع لكافور وكل الحكام المتشبهين به، وسخرية من أساليبهم في توفير الأمن للشعب وادعائهم الباطل بالعمل على ذلك.

ولا يبتعد المثال التالي عن " كافور" ـ رمز السلطة الحاكمة الظالمة الطاغية ـ إذ جعله الشاعر رمزا للسخرية في نصه، حين تقنع بـ"المتنبي" وجعله صوتا غيورا على الأمة (تماما كصوت الشاعر) وحلمها الجماعي، لذلك نجده حزينا مهتما بعد أن سبى الروم "خولة " حبيبته رمز المرأة العربية الشريفة والحرة، فأخذوا يعذبونها، فلا تجد من تستغيث به من ملوك زمانها إلا "كافورا". و تبدأ السخرية من اختيار الفتاة لكافور، فكأن الدنيا قد خربت ولم يبق فيها سوى هذا الملك ليستغاث به، حين فقدت أباها وأخاها ورجالها الذين يدافعون عنها[1]:

سَاءَلَنِي كافُور عَنْ حُزْنِي

فَقُلْتُ إنَّها تَعِيشُ الآنَ فِي بِيزَنْطَة

شَرِيدَةً.. كالقِطَّة

[1] فضاءات الشعرية، ص19.

تَصِيح « كَافُورَاه.. كَافُورَاه.."[1]

ونلحظ أن الشاعر يحرض المتلقي على استحضار تلك الصورة المشرقة من تاريخ الأمة العظيم حين استجارت امرأة سبية عند الروم بالمعتصم خليفة المسلمين آنذاك، فصاحت صيحتها المشهورة "وامعتصماه..وامعتصماه"، فلما سمع الخليفة بذلك، جهز جيشا عظيما أنزل الهزيمة بالأعداء وحرر المرأة. بيد أن "أمل" بنوع من الدهاء الشعري، لا يحاول إعادة رسم تلك الصورة بقدر ما يرغب في إظهار البون الشاسع بين المعتصم (الخليفة العباسي رمز الحاكم الحقيقي) وكافور الجديد (رمز الضعف والهوان) في شكل مفارقة ساخرة ومستهزئة، فإذا كان تصرف المعتصم على النحو الذي ذكرناه، فإن تصرف كافور كان على هذا النحو:

فصَاحَ في غُلامِه أن يَشْتَرِي جَارِيَّة رُومِيَّة

تُجْلَدْ كَيْ تَصِيحْ " وارومَاه.. وارومَاه.."

.. لِكَيْ يَكُون العَيْنُ بالعَيْنِ

والسِّنُّ بالسِّنِّ ![2]

فالمفارقة الساخرة ـ إذن ـ تبدو في نوع هذا الرد المعاصر؛ لأنه رد يتناسب وهِمة صاحبه، فيكتشف المتلقي بذلك ضآلة السلطة المعاصرة وقلة غيرتها على أبناء الأمة، ويكتشف أيضا مدى مبلغ السخرية التي وصلها الشاعر الذي نجح في توصيلها إليه دونما حواجز لغوية أو غموض يستعصي على الفهم.

فالمتلقي لشعره محتاج إلى قراءة متأنية ومستحضرة لكل المرجعيات التي يستخدمها ويوظفها الشاعر، فإذا كان الحال كذلك، كان لقاء النص مع

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص188.
[2] المرجع نفسه، ص188.

القارئ لقاءا مثمرا وناجحا ومتوحدا. ذلك أن التواصل في شعر "أمل دنقل" تواصل إيجابي دوما، لا يكسر بحدة وتطرف كل الصور الشعرية واللغة الشعرية المألوفة لدى المتلقي، إنما يعمد إلى التدرج في ذلك حتى يبقي متشبثا بالقراءة والمتابعة إلى آخر لفظة يكتبها الشاعر.

أما النوع الثالث من المفارقة الذي يميل إلى توظيفه، فهو مفارقة الإنكار؛ وهو منحى يفيض بالسخرية، لكنه يتوسل بالسؤال لإظهار السخرية، والإنكار لما يتحقق، والفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار، أن النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية، في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء، وهذا المنحى يثير التساؤل لغرابة وحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف. فالأصل أن تسير الأمور على نحو معين، فتؤتي نتائج محددة، تتناسب وطبيعة الموقف، أما حين تأتي النتائج مختلفة[1] تثير الغرابة ـ أول الأمر ـ والإنكار والسخرية فيما بعد.

لهذا يأتي رد الفعل المتحقق مفارقا للصورة التي نتوقعها، ومن أمثلة ذلك:

يا دقة السَّاعَاتْ

هَلْ فَاتنا..مَا فَاتْ؟

ونحن مازلنا

أشباحْ أمنيات

في مجلس الأمواتْ!؟[2]

فالشاعر يتساءل ـ سؤالا إنكاريا ـ عما فاتنا من وقت ضيعناه في أمور تافهة، بدل أن نشتغل بما يفيد الأمة حضاريا ويرفع من شأنها بين الأمم،

[1] فضاءات الشعرية، ص20.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص165.

لكن الشاعر يتدارك ذلك، ويلقي بتساؤل آخر على المتلقي يبين له فيه، أنه ما فاتنا شيء؛ ذلك أننا مجرد أشباح أمنيات، وليس حتى أمنيات كاملة ، وهنا يقسوا الشاعر على المتلقي قسوة فيها من الإنكار الساخر والمرارة العميقة ما فيها، ولكنها قسوة تعبر عن الحقيقة بمعناها الناصع والجلي، فقد أصبح حال الأمة تماما مثل مجلس الأموات الذي لا يحرك ساكنا ولا يغير أمرا.

وهذا مثال آخر عن هذه المفارقة الإنكارية التي عمد إليها الشاعر في العديد من قصائده:

أقُول لكُم: لا نهاية للدَّم..

هلْ في المَدينَة يضْربُ بالبُوق، ثُمَّ يَظَل الجُنود

عَلَى سُرَر النَّوْمِ؟

هل يرفعُ الفخُّ من ساحة الحقلِ.. كيْ تطمَئن العصافيرُ؟

أن الحمام المطوق ليس يقدمُ بيضتهُ للثعابين..

حتى يسودَ السلام،

فكيف أُقدم رأس أبي ثمنا؟

من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمنا.. لتمر القوافلُ آمنةً،

وتبيع بسوق دمشق: حريرا من الهند،

أسلحة من بخارى،

وتُبتاعُ من بيتِ جالا العبيدَ؟[1]

يظن المتلقي في هذا المقطع أن الموقف المتوقع هو استعداد الجند لأية لحظة طارئة، فإذا دقت ساعة الحرب، تسارعوا ملبين نداء الواجب والحق، بيد أن المفارقة تتبدى حين يظل الجنود نياما على سررهم، لا يأبهون بداعي الواجب. وهذا ما يتضح أيضا في التساؤل الثاني؛ فهل يرفع صاحب الحقل فخه الذي نصبه ليحمي ثماره من أن يعتدي عليها معتد، والأمر نفسه ينطبق على الحمام والثعابين، فإذا كانت هذه السلوكيات غير مقبولة وغير مبررة، فكيف يُطلب من اليمامة (ابنة "كليب" زعيم بكر وتغلب) أن تقدم رأس أبيها ثمنا ليعم السلام؟ لاشك أن هذه دعوة غير شرعية من الناحية الأخلاقية والسياسية والدينية.

و يريد الشاعر من المتلقي ـ من خلال هذه المفارقة الإنكارية ـ أن يصل إلى النتيجة وحده، دون معونته، فهو يقدم له المقدمات وينتظر منه النتائج. والمتلقي يستطيع أن يتبين بعد ذلك أن دعوة صاحب الحق إلى التخلي عن حقه (كما يُطلب إلى الفلسطينيين الآن) هي دعوة تثير السخرية حقا لأن ذلك لا يمكن أن يحدث أبدا.

وثمة نوع رابع من المفارقة وظفها الشاعر في أشعاره، وهو مفارقة الفجاءة؛ وتقوم هذه المفارقة على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه، وسميت بمفارقة الفجاءة لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة[2]. مثلما يتجلى في قوله:

كلَّ صباح..

أفتح الصنبورَ في إرهاقْ

مغتسلاً في مائه الرقراقْ

[1] المرجع السابق، ص340.
[2] فضاءات الشعرية، ص28.

فيسقط الماءُ على يدي..دَمَا![1]

فمن يفتح صنبور الماء ينتظر أن ينزل منه الماء، والمتلقي لا يشك لحظة قبل أن يكمل القراءة أن ذلك ما سيحدث خصوصا مع استعمال الشاعر للفظة رقراق الرقيقة والموحية باقتراب موعد نزول الماء، ولكن المفاجأة تبدو حين يسقط على يديه بدلا من الماء دما، وهي مفاجأة صاعقة للمتلقي، فهو قد لا يستغرب نزول ماء ملوثا (ربما اعتاد على ذلك) وقد لا يستغرب ألا ينزل الماء أصلا، لكن أن ينزل الدم بدل الماء فهو المفاجأة الكبرى عنده. فما الذي جعل الماء يستحيل دما؟

إنه زمن الدماء التي صارت عنوانا للحياة، لأن الإنسان أصبح ضحية سهلة للتدمير والعنف، لذا فإن الماء الذي يمثل عنصر الحياة، والذي لا يمكننا تصور بديل عنه، يخرج من الصنبور على صورة الدم، ليقول الشاعر إن الدم ـ صورة الموت ـ متوقع في عصرنا حتى من الماء نفسه الذي هو الحياة[2] .

ويجد المتلقي قوة المفارقة أيضا حين تتغير القافية فجأة من حرف "القاف" إلى "الميم" دون سابق إنذار؛ ذلك أن المتلقي قد ألف قافية القاف، حيث إن أبياتها هادئة تدل على الألفة، لكن حينما ينتظر نزول الماء، تتغير القافية على نحو يثير ذهن المتلقي وينبه تفكيره، ويخرق أفق توقعه، فتحدث اللحظة الجمالية المنشودة.

وتكتمل الصورة نفسها في موقف آخر، حيث يقول:

وعندما ...أجلس للطعَام.. مُرغمَا:

أبصر في دوائر الأطباقْ

جماجما..

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص197.
[2] فضاءات الشعرية، ص28.

جماجما..

مفغورة الأفواه والأحداق!![1]

فتكتمل صورة الرعب ـ بعد رعب الدماء ـ الذي بات الإنسان مرهونا له، فتتضح الصورة الكاملة لدى المتلقي، فبعد أن يفاجأه الشاعر بنصف الصورة المتمثلة في رعب الدم، يتجاوز ذلك إلى نصف الصورة المتبقي، وهو الأكثر درامية ـ حين تستحيل الأطباق إلى جماجم آدمية مفغورة الأفواه والأحداق، لتعلن له ما يواجهه الإنسان في هذا عصر من قسوة وقمع[2].

بناء على ما تقدم، أصل إلى أن "أمل" قد وظف المفارقة بشكل عام توظيفا بارعا ودقيقا لتعبر بجمالية عن موقف جوهري عنده، وهو إبراز هذا التناقض الذي يتغلغل في أوصال الأمة وينخر فيها مثل الدود ليهد أوصالها، فهو يكشفه للمتلقي ويوضحه ويرسمه رسما ماهرا، فيلمس المتلقي هذه المفارقات المبثوثة في ثنايا حياة أمتنا بطريق فني يسير وجميل في الآن نفسه، مما يجعله مستعدا لمشاركة النص مواقفه ومعانيه وهمومه.

2 ـ 3 الصورة الشعرية عند أمل دنقل:

للصورة الشعرية وظيفة تعبيرية بالأساس، لذلك فهي مشحونة بالمشاعر والأحاسيس والدلالات، وهي صياغة فنية تمنح المعنى المجرد شكلا حسيا يمكّن حواس الإنسان الظاهرة والخفية من التفاعل معها تفاعلا إيجابيا عن طريق تلقّ مفتوح يتجدد باستمرار، كما تنص على ذلك المناهج

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص197.
[2] فضاءات الشعرية، ص29.

الحديثة كالأسلوبية والسيميولوجيا وجماليات التلقي. وإذا كان القدامى قد ركزوا مفهوم الصورة الشعرية في منظومتين بلاغيتين هما المشابهة والمجاورة، اعتمادا على استقصاء الأوجه البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل. فإن المحدثين جعلوا المفهوم مواكبا للفتوحات الإبداعية المستجدة بما عرفته اللغة الشعرية من إبدالات وتحولات[1].

وتتميز معظم التعريفات الحديثة بإجماعها على تفرد الصورة الشعرية بطابع الإبداعية والخلق القائم على التقريب بين المتنافرات في سياق واحد، توحد عناصرها المتباعدة في بوتقة شعورية واحدة. فالصورة الشعرية «تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء، فتكشف عما تعجز عن كشفه الحواس»[2]، لهذا تعد تقنية لغوية خاصة تضطلع بوظيفة إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه، وذلك بنقل المعاني من الحياة إلى اللغة.

إن الصورة الشعرية ليست إطارا أو قالبا جاهزا تُصبّ فيه المعاني لتأخذ أبعادا جديدة، كما أن علم البيان بطبيعته التقليدية لم يعد قادرا على استيعاب توجهات الصورة الشعرية المعاصرة، فلا بد من تحيينه وتعضيده بتقنيات مستحدثة لعله يكشف عن الجغرافيا الجمالية التي أضحت الصورة الشعرية تأوي إليها. لذلك فإن قواعد البلاغة تظل مفتوحة دائما على التجدد والمسايرة اعتمادا على تحقق النصي الإبداعي. وقد كانت القواعد تُستخلص دائما من النصوص، وفي هذا الاتجاه ينبغي أن يسير أي توجّه منهجي يروم تحليل الصورة في الخطاب الشعري[3].

ولهذا فإن وظيفة البلاغة الحديثة يجب ألا تكون في الجانب البياني للنص الأدبي وكيفية تشكيله فقط، بل يجب أن تدرس الجانب البياني من زاوية نفسية وتعمل على الكشف عما يحدث داخل روح القارئ في اللحظة التي يلتقي بهذا البيان، بمعنى البحث عن طريقة عمل البيان (والصورة

---

[1] عبد السلام المساوي: المتخيل الشعري عند أمل دنقل. www.jehat.com/arabic/amal/page-8-8.htm

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

الشعرية وجه من هذا البيان) ليحدث فينا الشعور بالجمال والانبهار والتأثير الذي هو أثر ناتج عن العمل الفني[1].

ومن المفيد أثناء دراسة الصورة الشعرية حصرها في تجربة شاعر واحد، لأن ذلك أنجع بكثير من توزيع الدراسة على تجارب متعددة، حيث إن دراسة تجربة "أمل" تتيح لنا تحديد ومراقبة الصيغ اللغوية المتنوعة المعبر بها من قبل هذا الشاعر، ومن ثم يسمح ذلك باستخلاص أنظمة بناء الصورة الشعرية لديه، والوقوف على حدودها التعبيرية الممكنة مع قياس وظيفتها وتأثيرها.

على الرغم من أن الصورة الشعرية « تستعصي على كل تحليل لأنها في الحقيقة ليست بنتا شرعية للعقل فقط، بل هي نتاج يتداخل فيه الحدس والعقل والانفعال ومركبات غريزية منبثة في الضمير العام للعقل البشري»[2]، وهو استعصاء ناشئ عن غموض فني ضروري ومقصود، إلا أن ذلك لا يمنع من محاولة تحليل الصورة الشعرية عند "أمل" من خلال بناء تصور عام ومنسجم حول هذه الصورة الشعرية، بشرط ألا يكتفي عند حدود الأوجه البلاغية (من تشبيه واستعارة ، ومجاز مرسل...) بل يجب أن تتعداها إلى الأوجه البلاغية وعملها الداخلي ونظامها في نفس المتلقي.

إن اللغة الشعرية التي تجعل من الصورة أساسا لها، تصبح وسيلة تواصلية مسعفة في التعبير عن أية حالة أو رؤية تعبر عن وجدان الشاعر وذهنه؛ بل تمكنه من طريقة سحرية في الإيحاء بالشيء الذي يجعل المتلقي قادرا على التقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق أو تتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي، وقدراته على التأويل وعلى هذا الأساس سوف تكون هذه الدراسة.

يعد "أمل" دنقل من الشعراء القلائل الذين أدركوا أن الخيال الشعري هو البؤرة المركزية لكل خطاب يسعى للانتماء إلى حقل الشعر، شريطة ألا تستثمر مساحة الحرية المتاحة في عوالم الخيال الفسيحة في المزايدة

---

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع نفسه.

على المعاني والدلالات؛ لأن الصدق الفني هو المعيار الذي ينبغي أن يعتد به في التمييز بين الخيال الإبداعي المؤسس على صدق التجربة الشعرية ، وبين الخيال المجاني الذي قد يمنح أدواته لتجارب مزيفة ومفتعلة، وهو السائد في بعض الأعمال الحداثية.

فشتان ما بين شعر يدعو إلى تلمس جدوى الإبداع وضرورته للحياة، وما بين آخر يغري بخطوط سراب خادع، دون أن يكون متكئا على سند رؤيوي حقيقي. وقد نظر الشاعر إلى الفن الشعري بوصفه ضرورة حيوية مساهمة في تغيير الواقع سواء على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي؛ لأن هذا التغيير رهين بما يمكن أن يحدثه القول الشعري من تأثير هائل في النفس والشعور تمهيدا للتأثير الهائل الذي يمتد إلى محيط المشاعر، وهو المجتمع والوطن والأمة. لذلك جاءت أشعاره محققة للرهان الحيوي فكان صوت الإنسان المقهور، ومنذرا لكل ما يتهدد الأمة العربية في مرحلة تاريخية بالغة التعقيد، كما جاءت محققة للنص الجمالي من خلال تحويل الواقع الكائن والواقع المستشرف إلى متخيل شعري تذوب فيه حدة الواقع وتندمج بأطياف الحلم.

جعل "أمل" من الصورة الشعرية أداة لغوية وجمالية بالغة الإيحاء. وهي في الغالب تتأرجح عنده بين ثلاثة أنماط أساسية: الصورة الحسية والصورة الذهنية والصورة الرمزية، وذلك تبعا للعلامات اللغوية والسياق الدلالي الذي تحضر فيه هذه العلامات[1].

2 - 3 - 1 - الصورة الحسية:

ولهذا النمط علاقة وطيدة بمفهوم الصورة الشعرية ككل بالشكل الذي ترسخ في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة، باعتبار أن الشاعر يميل إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم ومظاهره الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق معان ودلالات جديدة تعجز اللغة المباشرة عن التعبير عنها أو تصويرها.

[1] المتخيل الشعري عند أمل دنقل.مرجع سابق.

ففي هذا المستوى تقدم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة عن طريق الاستعارة التي تتخذ مجموعة متنوعة من المواقع النحوية ؛ فهي قد تكون اسما أو فعلا. وهي إن وردت في صيغة الفعل منحت الصورة كثافة (ديناميكية) إضافية بما يلقيه الفعل في روع المتلقي من إيهام وحركية[1]، مثلما يقع في هذه الصورة :

الصَّيف فيك يعانق الصحوا

عيناك ترتخيان في أرجوحة

والثَّغر مرتعش بلا مأوى

وعذابه: سلوى[2]

ففي هذه الصورة يتخلى "الصيف" عن مفهومه الزمني والطبيعي ليتحول إلى كائن حي يمارس السلوك البشري، والمتجسد هنا في لفظة "يعانق ". فالعناق سلوك محسوس نلحظه بحاسة البصر، وإذا نظرنا إلى الطرف المُعانَق (المفعول به)، فإن درجة التوتر تتصاعد مما يوضح انزياحا كبيرا بين الطرفين؛ إذ أن الصحو كينونة طبيعية ضوئية لا جسد لها، ومن هنا فإن عناقها ضرب من الوهم لا يتحقق، لكن توظيف العناصر الاستعارية ـ بدقة وإتقان ومهارة ـ في سياق تركيبها، جعل المتلقي يرى بعينه هذا المشهد من الخيال الشعري.

وقد تحضر الصورة الحسية بشكل متوسع في النص، وذلك لاستثمارها عددا من المكونات البلاغية التي تساهم في نموها نموا عموديا عن طريق التفاعل الحاصل بينها، في نسق تعبيري ذي منحى سردي درامي، يوظف إمكانيات حدث أسطوري رمزي لخدمة موقف سياسي معاصر[3]، كما يتمثل في قوله :

---

[1] المرجع السابق.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص66.
[3] المتخيل الشعري عند أمل دنقل. مرجع سابق

الأرْض ما زالت، بأذنيها دمٌ من قرطها المنزوع،

قهقهة اللصوص تسوقُ هودجها..وتترُكها بلا زاد

تشدُّ أصابعَ العطش المميتِ على الرِّمالِ،

تضيع صرختها بحمحمة الخيول[1]

فالأرض بوصفها عنصرا جغرافيا طبيعيا تصبح قادرة على التحول إلى مفهوم حسي آخر بما تمنحه لها العناصر البيانية والمكونات الشعرية الأخرى من صفات وحالات؛ فالاستعارات "أذنيها قرطها هودجها تشد صرختها..." تضع المتلقي أمام صورة جديدة تلبس فيها الأرض صورة امرأة قد عبثت بها أيدي اللصوص، ونهبت ممتلكاتها، وتركت وحيدة بلا زاد. وإذا كانت الاستعارة هنا تعمل على تشخيص الأرض، وتقدمها على هيئة امرأة، فإن هذا التشخيص يذكر ـ بشكل واع أو غير واع ـ بأحد الأبعاد الدينية والأسطورية القديمة، التي كانت تعتقد بالنزعة الأمومية للأرض. وقد يخفف هذا من حدة التباعد الاستعاري بين الطرفين (الأرض المرأة)، فينحصر التأويل الشعري حينذاك في محاولة نفي الأمومة عن الأرض، وتقديمها في صورة عروس مخذولة. وهذا وحده يتيح للمتلقي حرية في اختيار تأويله المناسب تبعا لدرجة احترافيته وكفاءته القرائية.

وثمة صور جزئية متفاعلة مع هذه الصورة المركزية التي قدمت آنفا، تعمل على إثراء المستوى الدرامي للموقف. فمن ذلك " قهقهة اللصوص تسوق هودجها". وهذه الصورة قائمة على أساس المجاز المرسل، لأن الفعل " تسوق " مسنود للقهقهة وليس إلى اللصوص، مما ينبئ بحالة اللصوص وهم ينفذون جريمتهم، ومن ذلك أيضا " تشد أصابع العطش ، حيث يتحول العطش باعتباره حالة غريزية إلى كائن حي بواسطة التجسيم الذي يتحقق بإسناد "الأصابع" إليه[2] .

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص117.
[2] المتخيل الشعري في شعر أمل دنقل.مرجع سابق.

وتتحقق الصورة الحسية بانتقال الكائن المحسوس إلى الشيء المحسوس، بواسطة وجه بياني هو التشبيه:

الخيولُ بساطٌ على الريح..

سَار ـ على مَتْنه ـ النَّاس للنَّاس عبر المَكانْ

والخُيولُ جدار به انقسم

النَّاس صنفين:

صاروا مشاةً.. وركبانْ[1]

ففي هذه الصورة تشبيهان، حيث كان لغياب أداة ووجه الشبه دور في جعل علاقة المشابهة بين الطرفين متقاربة على نحو شديد، ذلك أن درجة الانزياح بينهما ضيقة لوجود العناصر الدالة المشتركة بينهما، والصورة تتحقق بالانتقال من محسوس إلى محسوس " الخيول بساط على الريح " و" الخيول جدار ". ويمكن أن يلاحظ المتلقي أن الصورة الحسية التي يحققها المشبهان بهما " بساط على الريح " و " جدار" لا تتم إلا على أساس لفظي، لأن المفهوم موغل في التجريدية والرمزية. فبساط الريح يستند على مرجع أسطوري لا وجود له في الواقع. أما كلمة "جدار" فيتضح أنها تشكل على المستوى الرمزي فاصلا بين طرفين مختلفين، ولا تدل على الجدار المادي. وهذا ما يجعل المتلقي أمام مفاهيم تجريدية تعرض بطريقة حسية[2]، فيزداد إقباله على التجريد في الشعر، وهو الذي أذهلته التجريدية الموغلة في الإبهام، التي كان يصطنعها بعض الشعراء.

لهذا، يعد "أمل" من الشعراء الذين يتدرجون بالقراء، ويرفقون بهم، ويسعون بثبات وخطوات متينة إلى إيصال المتلقي العربي إلى التجريدية

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص391.
[2] المتخيل الشعري في شعر أمل دنقل.مرجع سابق

العربية الحقيقية، بدل التجريدية "المستوردة" (إن جاز التعبير) من الغرب والتي لا يستسيغها في كثير من الأحيان.

ويستطيع الشاعر من خلال التوظيف البياني المتسم بالجمالية البالغة الشفافية أن يباغت القارئ بصورة يومية تصعد إلى مستوى الصورة الشعرية الراقية. يحدث هذا من غير أن تفقد الصورة اليومية الشعبية بساطتها، و دون أن يقع في المبالغة الكلاسيكية المعتمة التي يحيط الضجيج البلاغي بها[1].

وهذا ما يتضح في هذا المثال الذي تجتمع في مقطعه الواحد المتجانس دلاليا صور حسية يتم فيها تشخيص المكان عن طريق منحه سلوكات وخصوصيات بشرية، ليتحقق من خلال ذلك تشييء الكائن الحي عن طريق تعويضه بالشبيه:

(كان النشيد الوَطنيُّ يملأُ المذياع منهيًا برامج المساءْ

وكانت الأضواء تنطفئ..

والطرقات تلبس الجواربَ السوداء

وتغمر الظلالُ روح القاهرة.)

والدمُ كان ساخناً يلوث القضبانْ

هذا دمُ الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب،

الشمس التي تأكلها الديدان![2]

---

[1] أمل دنقل سيف في الصدر، جدار في الظهر. مرجع سابق.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص169.

تعمل الاستعارة المضاعفة " الطرقات تلبس الجوارب السوداء" على تجسيد الصورة، وهي مبنية من استعارة مكنية " تلبس "، واستعارة تصريحية " الجوارب السوداء " تحل محل المشبه وهو " الظلام ". وفي هذه الاستعارة المضاعفة تتحول الطرقات (المكان) إلى امرأة. في حين أن الصورة الثانية " تغمر الظلال روح القاهرة " هي تشخيص قائم على نقل المكان من حالة جمود إلى حالة حركة وحيوية؛ وذلك عن طريق زرع الروح فيه.

وتتصاعد درجة الانزياح أكثر بجعل " الظلال " وهو معطى حسي يغمر الروح (الذي هو معطى تجريدي). أما التشييء فيتمثل في تحويل الشخص الذي تدل عليه القرينة اللفظية " دم " إلى " الشمس "، عن طريق الاستعارة التصريحية. وقد تبدو هذه الاستعارة كلاسيكية ومستهلكة باعتبار أن الشمس ترسخت في التراث العربي كاستعارة نمطية دالة على المدح، بيد أن القرينة " دم " تقوم بدور تجديدها وإكسابها توهجا خاصا. حيث تبرز الشمس البعيدة قريبة تنزف دما، وتتحول إلى جثة " تأكلها الديدان"[1].

يجسد "أمل" صوره الشعرية في لوحات متعددة؛ بحيث أن اللوحة التي يشاهدها المتلقي في إحدى قصائده، لا تكاد تتكرر في قصيدة أخرى، فهو يرسم صورا متنوعة يقدم في كل صورة رؤيا خاصة وموقفا مميزا، فهو يستدعي الزهور ليقيم معها حوارا روحيا شفافا، ذلك أنه لا يرى هذه الزهور كما اعتاد المتلقي أن يراها، فرؤيته لصورة الزهور ـ وهي صورة حسية ـ مختلفة تماما، حين يقول:

تتحدث لي الزَّهراتُ الجميلةُ

أن أعينها اتسعت ـ دهشة ـ

لحظة القَطفِ،

لحظة القصْفِ،

[1] المتخيل الشعري في شعر أمل دنقل. مرجع سابق

لحظة إعدامها في الخميلة![1]

فاستعارة وظائف البشر للزهر أمر شائع في البلاغة القديمة والحديثة، لكن أمل يمنحها دورا مميزا حين يجعل لهذه الصور عيونا تبصر فيها لحظة قطفها من الناس، وتمارس القرينة " دهشة " دورا إضافيا، ذلك أنه إلى جانب دورها الاستعاري، فإنها تعد صورة مكثفة تصبح فيها الزهرات أكثر إحساسا وأكثر تجريدية من البشر أنفسهم الذين يجعلونها هدايا، في حين أنهم يمارسون جريمة في حقها (جرم الإعدام)، فتسموا الزهور روحيا في الوقت الذي كان مفترضا من البشر أن يكونوا في هذا المقام. فلا تكتفي بتجسيد هذا الدور، بل إن شفافيتها تصل إلى ذروتها حين تتحدث إلى الشاعر أنها جاءت إليه كي تتمنى له العمر (وهو ما ظنه قاطفوها) المديد، في حين أنها مقبلة على الموت. فيغيب طرف الإنسان (المشبه به) تماما، ولا يبق في ذهن المتلقي سوى طرف الزهرة الذي يفرض مكانه لا كنبتة جميلة، ولكن ككائن حكيم يضحي بنفسه من أجل البشر؛ فهاهي تحمل، برضى وقناعة الحكيم، على صدرها اسم قاتلها:

تتحدث لي..

كيف جاءت إليَّ..

(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضرَ)

كي تتمنى لي العمرَ !

وهي تجود بأنفاسها الآخرة !

كل باقة..

بين إغماءة وإفاقة

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص370.

تتنفس مثلي ـ بالكاد ـ ثانية..ثانية

وعلى صدرها حَمَلت ـ راضية..

اسمَ قاتلها في بطاقة ![1]

قد يسيطر التشبيه عنده على كل أطراف الصورة الشعرية في شكل يوحي بالإيغال في البلاغة الكلاسيكية، فالتشبيه يمارس دورا مهما في إبراز الجوانب الحسية من الصورة، خاصة إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة لتحقق العناصر المشتركة بينهما، بيد أن الشاعر يوظف التشبيه توظيفا خاصا؛ حين يجعل الانزياح بين المشبه والمشبه به واسعا وغريبا، الأمر الذي يمنح التشبيه فاعلية في خلق المفاجأة، وديناميكية في إثراء الصورة بعناصر التخيل الابتكاري[2]، كما يتجلى في هذا المثال :

قلتُ لها في الليلة الماطرةْ:

البحر عنكبوتْ

وأنت ـ في شراكه ـ فراشة تموتْ[3]

حيث يصادف المتلقي في هذا المقطع ثلاث تشبيهات تختلف نوعيا؛ فالأول بليغ، والثاني مرسل، والثالث مفصل. وتواردهما بهذا الترتيب له ما يبرره فنيا ودلاليا. فعلى مستوى التراكم اللغوي لكل جملة تشبيهية، نجد حركة تصاعدية من الأقل إلى الأكثر، بالنظر إلى عدد كلمات في كل جملة، مما يمنح الصورة في كلتيهما مسحة إيقاعية ممتدة. وعلى مستوى الدلالة يتم الإفصاح عن الحقيقة بشكل تدرجي يراعي سياق البوح وكمية الجرعة الفنية في كل جزء من أجزاء هذه الحقيقة.

[1] المرجع السابق، ص371.
[2] المتخيل الشعري في شعر أمل دنقل . مرجع سابق.
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، ص299.

2 - 3 - 2 - الصورة الذهنية:

سأسعى في هذا المستوى على مقاربة الصورة الذهنية؛ أي التجريدية، وذلك بتطبيق معطيات التحليل على مجموعة من الصور التي افترض تجريديتها مسبقا اعتمادا على مؤشرات محمولاتها المعنوية، موضوعية كانت أو شعورية، مستفيدا من انتقال مفردات الصورة وتركيبها. ذلك أن الانتقال المقصود هو الذي يتم من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر. وتؤدي الاستعارة المكنية دورا لافتا في بلورة هذا النمط من الصُّور، وخاصة الاستعارة الاسمية التي ترد في تركيب نحوي مكون من مضاف ومضاف إليه. وتشتد حدة التجريد حينما يضاف المحسوس إلى المجرد أو يعاد تشكيل أشياء الطبيعة والواقع، وجعلها تتبادل الأدوار فيما بينها، وتُعير خصائصها لتستقبل خصائص غيرها[1]، كما يتضح في قوله :

علٰى محطات القُرى..

ترسو قطاراتُ السهادْ

فتنطوي أجنحة الغُبار في استرخاءة الدُّنو

والنِّسوة المتشحات بالسوادْ

تحت المصابيح، على أرصفةِ الرُّسوْ

ذابت عيونهن في التحديق والرنوْ

علَّ وجوه الغائبين منذ أعوام الحدادْ

---

[1] المتخيل الشعري عند أمل دنقل.مرجع سابق.

تشرقُ من دائرة الأحزانِ والسلوْ[1]

تجتمع كل الانزياحات الواردة في هذا المقطع " قطارات السهاد ـ أجنحة الغبار ـ استرخاءة الدنو ـ..." على خرق نظام اللغة، مرة باستعمال محسوس لمجرد، ومرة أخرى باستعارة محسوس لمحسوس مع وجود شبه معنوي. وانطلاقا من علاقة الانزياحات بالدلالة المستهدفة ، يلاحظ المتلقي أنها لا تكتف بالعمل على تغيير المعنى والحد من شكله المباشر (المباشرية) ، وإنما تتعدى ذلك إلى تعميق الانفعال بهول مشهد انتظار الغائبين . وهنا تكمن أهمية الانزياح المؤسس على الاستعارة الناجحة؛ وهي تلك الاستعارة التي يقول عنها "جون كوهين Jean. Cohen":

« إن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى، إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية.»[2]

وثمة صورة ذهنية تقوم على أساس جمع المعطيات المرجعية المتناقضة في تركيبة واحدة؛ فتذوب خلالها حدة المفارقة، لأن هذه المعطيات المتناقضة حينما تدخل إلى حيز المتخيل، تجد المناخ الفني الذي يجعلها تأنس إلى بعضها ، وتعمل على تشكيل صورة مرئية على أنقاض المعاني الممعنة في التجريد[3]:

يا اخوتي الذين يعبرون في الميْدان مطْرقينْ

منحدرين في نهاية المساءْ

في شارع الاسكندر الأكبرْ:

لا تخجلوا..ولترفعوا عيونكم إليَّ

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص249.
[2] المتخيل الشعري عند أمل دنقل.مرجع سابق.
[3] المرجع نفسه.

لأنكم معلقون جانبي..على مشانق القيصرْ.

فلترفعوا عيونكم إليَّ

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموتِ في عيني:

يبتسم الفناء داخلي.. لأنكم رفعتم رأسكم..مرة ![1]

فالمتخيل في هذه الصورة يوجد في موضعين: " إذا التقت عيونكم بالموت في عيني " و " يبتسم الفناء داخلي "، ويكون الأساس البلاغي المؤدي إلى الوظيفة الشعرية مجازا مرسلا في الموضع الأول، واستعارة مكنية في الموضع الثاني. فالشاعر يستدعي الموت بوصفه سببا لإفادة الأثر المسبب، وهذا هو المجاز المرسل. حيث تبرز فاعليته الفنية حين يدخل في السياق التركيبي، يجعل قوته وشحنته المجازية تسري عبر الكلمات المجاورة، وقد تمتد إلى نهاية المقطع. أما الاستعارة المكنية في "يبتسم الفناء داخلي " فتلغي الحدود بين الحسي والمجرد، وتخلق حالة من التفاعل المتبادل بينهما، ليتولد عن ذلك مشهد غرائبي يؤسس لموقف نادر يبدو فيه الإنسان منسجما مع فنائه، وكان هذا حال "أمل" خصوصا في قصائد ديوانه " أوراق الغرفة رقم 8" حيث تتجه شعريته نحو الشفافية والتجريدية المثالية.

ولا يمكن تأويل معنى المقطع، دون المرور على الدلالة المركبة في " يبتسم الفناء داخلي ". حيث إن مضمون الخطاب في هذه الصورة الذهنية موجه إلى جماعة من قبل مرسل يفترض أنه ميت، استنادا بالقرينة " الموت في عيني "، والغاية المستهدفة هي " ابتسام الفناء " التي هي صورة غريبة عند المتلقي، الذي قد يقارب المعنى الصحيح حين يجعل بين الفناء والشاعر صلة مشتركة وهو الموت، ومن ثمة كانت الابتسامة آخر الأمر من الشاعر الذي آثر أن يجهد المتلقي ويدخله في صلب العملية الشعرية، بدل أن يظل بعيدا عن صنع النص ومكتفيا بالفرجة والقراءة السلبية.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، ص110.

عُرف "أمل دنقل" ـ كما سبقت الإشارة ـ بميله الكبير إلى أسلوب المفارقة في تصوير مختلف المواقف الخاصة والعامة، ذلك أن نظرته إلى الوجود نظرة عميقة تستشف ما يقوم جوهره على التناقض والمفارقة، فتأتي الصور الذهنية مجسدة لهذه النظرة:

قلْبي صغير كفستقة الحزْن.. لكنه في الموازين

أثقل من كفَّة الموتِ

هلْ عرفَ الموت فقد أبيه ،

هلْ اغترف الماءَ من جدول الدَّمع،

هلْ لبسَ الموت ثوب الحداد الذي حاكهُ.. ورماهُ؟[1]

فالشاعر يرسم صورة ذهنية للموت الذي يجعله ـ فجأة ـ طرفا في محاكمة يرمي من خلالها إلى جعل قلب الشاعر، وما يحمله من هموم وأحزان، أعظم شأنا ومكانة وخطرا من الموت الذي يفر منه الجميع؛ فالمتلقي يجد أن الموت قد شُخص وجُسد من أجل مواجهته، لأنه يستحيل مواجهة الشيء المجرد. وهذا التجسيد يتمثل في تحجيم " الموت " وتحويله إلى مادة قابلة للوزن " كفة الموت ". والتشخيص ينتج من استعارة مجموعة من سلوكات وأفعال البشر " عرف ـ اغترف ـ لبس ـ حاك ". أما المواجهة فتبرز في القيام بالحد الأدنى الذي يستطيع أن يقوم به الإنسان الضعيف والعاجز أمام جبروت الموت، وهو الاستفهام الذي يستفاد من حرف الاستفهام " هل ".

وقد تتجسد ذهنية الصورة في الانتقال من اليأس كمرجع إلى المستحيل كمتخيل، كما في هذا المثال:

سيقولون:

[1] المرجع السابق، ص345.

ها نحن أبناء عمْ..

قُلْ لهم: إنهم لم يُراعوا العمومة فيمن هَلَكْ.

واغرس السيفَ في جبهة الصَّحراءِ..

إلى أنْ يُجيب العدمْ[1]

تشتمل هذه الصورة المتضمنة في المقطع على صورتين جزئيتين؛ تدل على الأولى عبارة " واغرس السيف في جبهة الصحراء "، وتدل على الثانية عبارة "إلى أن يجيب العدم "، وكلا الصورتين تستندان على مرجع معنوي تعمل الأوجه البلاغية على إحاطته بالغموض الفني المطلوب. وتتمثل هذه الأوجه في الاستعارة المكنية الدالة على التجسيد والتشخيص، فالتجسيد تحققه استعارة الجبهة للصحراء. أما التشخيص فتحققه استعارة " يجيب " للعدم. وبالرغم من الحسية التي تستشف من الصورة الأولى، فإن سمة التجريد تبدو غالبة عليها إذا وضعناها في سياقها التركيبي الكامل " واغرس السيف في جبهة الصحراء "، فتخرج الدلالة من مفهوم خاص معلوم إلى مفهوم عام مجهول.

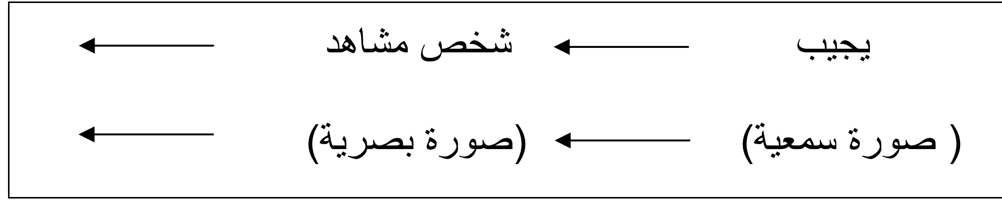
وينشأ عن ذلك بعد رمزي توحي به كلمة "الصحراء" كدال. أما الصورة الثانية فتبقى مفتوحة على المزيد من التجريد في انتظار "أن يجيب العدم**!**." ذلك أن شرط المشاهدة ينتفي هنا، مما يتطلب المرور بعدة مراحل إدراكية قبل أن يتمثل "العدم" في صورة شخص يهم بالإجابة[2]، كما يجسده هذا المثال :

---

[1] المرجع السابق، ص326.

[2] المتخيل الشعري عند أمل دنقل. مرجع سابق.

العدم (تجريد)



فلا بد من أن يقطع المتلقي مرحلتين ـ على الأقل ـ للوصول إلى الصورة البصرية؛ تتجلى الأولى فيما توحي به كلمة " يجيب " من تشخيص، حيث يستعين بحاسة السمع، وتتجلى الثانية في ما يتوصل إليه من تأويل وتخييل ليمنح الصورة السمعية هيئة مشاهدة.

2 - 3 - 3 ـ الصورة الرمزية :

تصنف الصورة الرمزية إلى ثلاثة أنواع بالنظر إلى طبيعة الرمز؛ فهي إما أن تكون مفردة، أي عبارة عن كلمة دخلت العرف الاصطلاحي في ثقافة معينة، لتنوب عن شيء أو تمثل شيئا آخر كما يرى الناقدان أوستن وارين ورينيه ويليك[1]. أو تكون مركبة، أي تأتي مركبة في إطار حكاية دالة، أو تكون تمثيلا لموقف معين "Allégorie "، وهنا تأخذ الصورة من منبع أسطوري أو ديني أو تاريخي. حيث تمر الصورة الرمزية بمرحلتين؛ تتأسس الأولى على الإدراك المباشر اعتمادا على الوجه البلاغي الموظف، ولما كان هذا الوجه البلاغي واردا في إطار الرمز، فإنه يتم الانتقال من الإدراك المباشر "Dénotation" إلى الإدراك الإيحائي "Connotation "الذي يفجر الرمز[2].

---

[1] المتخيل الشعري عند أمل دنقل.مرجع سابق.
[2] المرجع نفسه.

يشكل الرمز المفرد أعلى نسبة حضور داخل المتن الشعري لأمل ، نظرا لوفرة الرموز المعجمية في الشعر[1]، ولما كان الأمر كذلك، سأسعى إلى تقديم بعض النماذج مما يتحقق فيه التوهج، ويسمو بالمتخيل إلى ذروة الإيحاء. فمن الرموز المستعملة لأداء موقف اجتماعي، يقف المتلقي عند هذه الصورة :

قالت امرأة في المدينة:

من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجمْ،

أو يبيعَ رغيفَ الدَّم السَّاخن المتخثر فوق الرِّمالْ[2]

لهذه الصورة جانب رمزي مركب، وذلك لورود دالين رمزيين تغلب عليهما طبيعة لونهما. وهما " العلم القرمزي " و " رغيف الدم ". وثمة رمز آخر تشتمل عليه الصورة وهو " الجماجم ". وهذه الرموز مجتمعة ترد في سياق دلالي متجانس يفيد مدلولا واحدا، هو الثورة والتضحية بالنفس، كما يتضح في هذا الجدول:

الصورة الرمزية	الرمز	الدلالة الرمزية
العلم القرمزي	الأحمر الغامق	التضحية
رغيف الدم	الدم	التضحية
الجماجم	الموت	التضحية

[1] المرجع السابق.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، 406.

والصورة بكل عناصرها تأتي في إطار وحدة تركيبية متناسقة، يحيط بأطرافها الأسلوب الاستفهامي المفيد للإنكار؛ إنكار خفض " العلم القرمزي " الذي رفعته الجماجم، فليس سهلا تقويض أساس الثورة التي تحققت بثـــمن باهظ. وإنكار بيع " رغيف الدم" رمز المكتسبات التي تحققت أيضا ببذل النفس[1].

أصل مما تقدم، إلى نتيجة هي أن الصورة الشعرية عند "أمل دنقل" مكون أساسي في تجربته الشعرية المتميزة؛ حيث منح الشعر المعاصر مذاقا خاصا، وجعل القصيدة متمكنة من تحقيق أهدافها في الإمتاع والإقناع. الإمتاع الذي هو تذوق لجماليات التحول الذي شهدته الكائنات والأشياء والمفاهيم في شعره، والإقناع الذي أعني به قدرة شعره على النفاذ إلى إدراك المتلقي ووجدانه وترك بصماته فيهما. لقد كانت صورته الشعرية المتخيلة في المرتبة الوسطى بين الإظهار والغموض، على عكس التجارب المباشرة عند بعض الرواد وعلى عكس الإبهام عند بعض دعاة الحداثة، كما أخذت هذه الصورة من البلاغة العربية لمسة الوجه البلاغي كمدلول أول والإمعان في العمق الرمزي والإيحائي كمدلول ثان. ومن ثم لم يخطئ هذا الشعر قلوب قرائه. فآمن هؤلاء القراء بضرورة الشعر وجدواه مثلما آمن الشاعر الكبير قبلهم بذلك. ولأنه عاش الحياة في أدق نبضاتها فقد تغنى بتفاصيلها غناء جعل الأشياء الصغيرة واليومية تنتفض بضربات قلمه الشعري المصور والمبدع، فكان رغم حرصه على الوزن أقرب شعراء التفعيلة إلى قصيدة النثر.

[1] المتخيل الشعري عند أمل دنقل.مرجع سابق.

خاتمة

خاتمة:

أقول وقد وصلت إلى خاتمة هذا العمل المتواضع إن هذه الدراسة أتاحت لي أن ألمس صعوبة الجمع بين الجانب النظري والعملي، بل إن الجانب النظري وحده يحتاج إلى دراسة مستفيضة شاملة لاستقراء جميع جوانبه. وإن الجانب التطبيقي هو الآخر يحتاج إلى كفاءة ومهارة تتجاوز مجرد الإلمام السطحي بالنظرية.

ومع ذلك يمكنني القول إن هذا البحث قد مكنني من الخروج بجملة من النتائج في الشقين النظري والتطبيقي؛ أما الشق النظري فيمكن إجماله في هذه النقاط :

1 ـ إن التلقي السماعي فرض تقاليد وظروف خاصة به، لأن الشفوية ليست مثل الكتابة، وهذا ما جعل مفهومه قديما يتشكل على نحو مختلف عن المفهوم الحديث.

2 ـ إن الفكر السفسطائي أولى أهمية كبرى لطرف المتلقي، حيث كان يسعى إلى التأثير عليه من خلال الخطابة ببنيات كلامية مرصعة بالبديع والزخارف اللفظية المؤثرة قصد إحداث استجابة عنده، وبالتالي إحداث فعل الإقناع المنشود، دون حرص على صوابه أو خطئه أخلاقيا.

3 ـ إن أرسطو يرى بأن العمل الفني يجب أن يحدث استجابة عند المتلقي، بحيث يتمكن المعنى الذي يريده المرسل في ذهنه تمكنا تاما وكاملا، مما يستدعي جملة من الأدوات والتقنيات التي ينبغي توفرها لتحقيق هذه الاستجابة، و يجسد التطهير مقياس نجاح المبدع في تمكين معناه.

4 ـ إن نظرية السمو عند لونجينوس تسعى لتمكين المعنى الفني في ثوب أنيق، حيث يُصبغ الأسلوب بهالة من الجلال والسمو باعتماد خصائص لغوية وأسلوبية متنوعة، لجعل المتلقي في حالة من الرهبة والشعور بالعظمة تجاه ما يسمع، فلا يجد مناصا من قبول التأويل والفهم الذي رسمه المبدع، فيتمكن المعنى من نفسه، ويستسلم لسمو العمل الفني وجلاله، لتتحقق غاية هذا الفكر.

5 ـ إن التلقي الجمالي عند العربي قديما كان يرتكز على تقاليد واعتبارات فنية خلقها المجتمع والشاعر، سعى من خلالها الالتذاذ والاستمتاع بالأعمال الأدبية وإرضاء ذوقه، فإذا حققت له هذا الجانب كانت أعمالا جمالية بحق، حيث يتأثر بالفن ويستجيب له إذا وافق اعتباراته وتقاليده الفنية.

6 ـ إن البلاغة المرتكزة على الإعجاز كان همها أن تُمكن المعنى بطريقة مثالية في ذات المتلقي، حيث ينبغي أن تحوي على بنيات أسلوبية (من بيان وبديع) حتى تحقق الجمالية عند السامع فيتحقق التمكين. وإن التأويل القرآني في وجهه الإيجابي يمكن اعتباره صورة واضحة على المكانة التي حظي بها التلقي المتعدد في الفكر العربي، رغم حرص الجميع على وحدة المعنى الواحد.

7 ـ إن المنهج الشكلاني يرى أن تحقق التلقي يتم من خلال الأشكال الفنية التي تميل إلى الغرابة وعدم الألفة لتحقيق أكبر قدر من التأثير والاستجابة لدى المتلقي، وكلما كان العمل الفني غريبا بحيث يعاق فيه إدراك المتلقي، ويصعب فيه فهمه، ويخرج من كل الأشكال المعتادة المألوفة كان هذا العمل ناجحا، وحقق تأثيره المرجو لديه. وإن الأدبية تتمثل في تلك الفروق التي تميز اللغة الأدبية عن اللغة اليومية، وعلى المتلقي أن يدرك العناصر المهيمنة في الأعمال الأدبية ويحدد البنى التغريبية فيها حتى يحقق المتعة الجمالية المبتغاة.

8 ـ إن التلقي البنيوي يصف النص الأدبي بأنه نظام يقوم على بنيات تستلزم تحقيق شروطا معينة (الضبط الذاتي، التحول، الشمولية...الخ) حيث يسود هذه البنيات علاقات التضامن والتجاور والتلاحم والتجانس محققة لبناء تام مكتف بذاته، لا يحتاج إلى أي سياقات خارجية لشرحه أو وصفه، ويتم ذلك كله بقوانين وقواعد تميل إلى الموضوعية والعلمية الصارمة، ولهذا عُرف هذا النوع من التحليل بالتلقي العلمي أو "علمنة التلقي".

9 ـ إن القراءة التفكيكية تميل إلى منح المتلقي حرية لم ينعم بها من قبل، حرية تصل إلى حد العبث واللعب إن لم يحسن استيعاب وضبط أصولها. ومن ثم كان التلقي التفكيكي مولدا لمعان لانهائية من داخل النص الأدبي، حيث لا يخضع لقانون معين أو طريقة محددة، إنما يصير المتلقي المحدد لطريقته في التفكيك والقراءة، وإعادة بناء النص لينتج نصا جديدا.

ويتم ذلك كله بفكر متحرر من كل سلطة مقيدة أو إيديولوجية ضاغطة، أو حكم مسبق متأثر بمرجعيات ثقافية معينة.

10 ـ إن فينومينولوجية "إنغاردن" جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا؛ فالمتلقي يملأ فراغات النص الأدبي الموجودة فيه، لأن إدراك الظاهرة الأدبية لا تتحقق عيانيا إلا بوجوده. وبالتالي ساهمت جهود الفينومينولوجيين من أمثال "هوسرل" و"إنغاردن" وغيرهم في تأصيل ونشوء نظرية التلقي كما ظهرت عند نقاد مدرسة "كونستانس" الألمانية.

11 ـ إن "غادامير" يميل إلى ربط المعنى بالإمكانية غير المحدودة لفهم العلاقة، لأن الفهم عنده هو فن الاستمرار في طرح الأسئلة، فالعلاقة تخضع لأنماط من التفكير يتعدى حدودها بوصفها علامة مكتفية بذاتها، إذ يضعها في إطار ابستيمولوجي (معرفي)، حيث إن التراث لا تُفهم نصوصه من خلال ما تعنيه فقط، بل من خلال جعله ذا منطوق لغوي.

12 ـ إن موضوع الدراسة الأدبية عند "ياوس"، ليس تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب والأثر، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص، أي إن موضوع الدراسة الأدبية عنده وبشكل مجمل هو معرفة كيفية إجابة الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا.

13 ـ إن التلقي عند "آيزر" ينبني على افتراضات "رومان إنغاردن" في مسألة البياضات ومواقع اللاتحديد، وتقوم نظريته على مفهوم القارئ الضمني الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف آثار النصوص الأدبية من خلال متلقيها. وهو يمنح المتلقي دورا بالغ الأهمية في بناء المعنى، لأن العمل الأدبي عنده لا يأخذ تجسيده الحقيقي إلا حين يتواصل معه القارئ. حيث يجعله في مكان ما بين الأثر وذات المتلقي، هذا الأخير الذي يملأ مواقع التحديد (الفراغات) حتى يتم له بناء المعنى تاما وكاملا.

أما الشق العملي، فيمكن أن أجمل بعض نتائجه في هذه النقاط:

1 ـ إن الحديث عن حياة الشاعر في الدراسة النقدية حديث ضروري يسهم في تشكيل المعنى وفهم النص فهما أكثر عمقا، ورغم أن قصد المؤلف

ليس هو غاية المتلقي إلا أن الإلمام بحياة الشاعر والحوادث التي عاشها والظروف التي كتب فيها عمله يمكن أن تعد إحالات وإشارات خارجية هامة.

2 ـ معرفة جوانب من شخصية أمل يساعد القارئ الناقد في فهم أفضل وتفسير أشمل للعمل الأدبي، يقيه الوقوع في مطبات الزلل وتشويه المعنى والانحراف الكلي عن قصدية النص.

3 ـ إن سمة الرفض كانت سمة الشاعر في شعره كما في حياته، فقد كرس جل أعماله وحياته للرفض، لهذا يمكن اعتبار هذه السمة مفتاح شخصيته.

4 ـ مارس أمل المعارضة (الرفض) تصريحا لا تلميحا؛ فلم يكن يهادن في شعره أو يستعمل مبدأ التقية، إنما كان يقول رأيه الواضح والجازم والحاسم بجلاء من خلال الشعر، مما عرضه إلى كثير من الأزمات.

5 ـ إن القارئ لأعماله المطلع على شخصيته وظروفه المحيطة أوفر حظا من القارئ الذي لم يطلع على حياته؛ حيث لا يعني هذا الإسقاط أو الانعكاس المباشر.

6 ـ إن فهم المتلقي لأوضاع الإنتاج الأدبي عند أمل (السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها) يقود إلى تجنب الوقوع في المزالق أثناء تحليل الأعمال الأدبية من جهة، ويفيد في فهم وتأويل الأعمال الأدبية تأويلا جماليا صائبا، من جهة أخرى.

7 ـ يعد أمل قارئا محترفا للحالة السياسية السائدة في وقته؛ ولذا كان رفضه رفضا كاملا لما حدث، رفض ينبع من قراءة عميقة وشاملة للأحداث السياسية المتوالية.

8 ـ إن أمل استوعب التراث بإتقان ونجح في إعادة تشكيله نجاحا مميزا؛ وذلك حين استدعى شخصيات تاريخية وألبسها حضورا متميزا في حياتنا المعاصرة.

9 ـ يعد أمل شاعر المجتمع الأول؛ حيث يلاحظ اتساع جماهيرية شعره في الحياة الثقافية المصرية والعربية، وعلاقة شعره بالجماهير

العريضة هي واحدة من أوسع وأعمق العلاقات التي كونها الشعراء بجماهيرهم طوال تاريخنا الشعري الحديث.

10 ـ إن القراءة الدينية لنصوص أمل ترى العمل الأدبي رؤية سطحية وظاهرية، وتحكم عليه انطلاقا من العقيدة الإسلامية لا حكما ينطلق من مقاييس فنية أو نقدية.

11 ـ إن القراءة التي ترى الانفعال في أعمال أمل قراءة لا تلج النص الداخلي ولوجا عميقا لتحكم عليه حكما منصفا، إنما تكتفي بظاهره مهملة البناء الأدبي الداخلي المتين.

12 ـ إن حداثة أمل الشعرية حداثة حقيقية تُلتمس في توظيف الإيقاع والتراث والصور الشعرية واختراع المواقف، وتشكيل الحوادث تشكيلا جديد، حيث برع الشاعر.

13 ـ وظف أمل الإيقاع توظيفا متقنا، لأنه كان عميق الإحساس بدور التفعيلة في بناء النص الموسيقي. فاستخدمه في كثير من أعماله الأدبية حرصا منه على العلاقة الشرطية بين الإيقاع التفعيلي وبين الموقف الفكري أو البعد النفسي الذي يستدعيه.

14 ـ استعمل أمل المفارقة كميزة أسلوبية، لكنه لم يكتف بها، إنما ربطها بموقف جوهري يرى التناقض والاختلاف في كل ما يحيط به، فقد اكتسب قناعة تؤكد وجود التنافر في كل شيء.

15 ـ جعل أمل من الصورة الشعرية أداة لغوية وجمالية بالغة الإيحاء. وهي في الغالب تتأرجح عنده بين ثلاثة أنماط أساسية: الصورة الحسية والصورة الذهنية والصورة الرمزية، وذلك تبعا للعلامات اللغوية والسياق الدلالي الذي تحضر فيه هذه العلامات.

16 ـ وأخيرا، هناك هوة طبيعية بين الشق النظري والشق التطبيقي، وفهم هذه الهوة يساعد على فهم أصوب لنظرية التلقي واستيعاب جانبها العملي، لأنه ليس تطبيقا آليا ـ كما يحدث في الرياضيات ـ، بل هو فهم واستيعاب للأدوات والإجراءات خلال ممارسة القراءة والنقد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المراجع القديمة:

1. الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح: **المستطرف في كل فن مستظرف**. تحقيق: مفيد محمد قميحة. ط2. ج1. دار الكتب العلمية بيروت. 1986.
2. الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**. تحقيق: المحامي فوزي عطوي. ج1. ط1. دار صعب . 1968.
3. الحموي، تقي الدين:**خزانة الأدب**. تحقيق:عصام شعيتو. ط1. ج2. دار ومكتبة الهلال. بيروت. 1987.
4. القزويني، جلال الدين: **الإيضاح في علوم البلاغة**. تحقيق:المحامي فوزي عطوي. ط4. ج1. دار إحياء العلوم، بيروت، 1998.
5. القلقشندي، أحمد بن علي: **صبح الأعشى في صناعة الانشا**. تحقيق: د/يوسف الطويل. ط1. ج2. دار الفكر، دمشق، 1987.
6. الموصلي، أبي الفتح ضياء الدين: **المثل السائر**. تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد. ط2. ج1. المكتبة العصرية، بيروت، 1995.

المراجع الحديثة:

7. إبراهيم، أحمد:**تاريخ النقد الأدبي عند العرب** (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري). د.ط .دار الحكمة. بيروت لبنان.د.ت
8. أرسطو: **فن الشعر**.ترجمة وشرح وتحقيق د/ عبد الرحمن بدوي.د.ط. دار الثقافة. بيروت. لبنان.د.ت.
9. إسماعيل، سامي: **جماليات التلقي** (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفانج أيزر).د.ط. المجلس الأعلى للثقافة. 2002.
10. إسماعيل،عز الدين : **الأسس الجمالية في النقد العربي**(عرض وتفسير ومقارنة).د.ت. دار الشروق. د.ت.
11. آيزر، فولفغانغ: **فعل القراءة** (نظرية جمالية التجاوب في الأدب). تر/ د.حميد لحمداني و د.الجلالي الكدية. د.ط.منشورات مكتبة المناهل.د.ت.
12. بن زايد، عمار: **النقد الأدبي الجزائري الحديث**.د.ط. المؤسسة الوطنية للكتاب. 1990
13. تودوروف، تزفيتان: **نظرية المنهج الشكلي** (نصوص الشكلانيين الروس). تر/ إبراهيم الخطيب ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين.الرباط.1993.

14. توفيق، سعيد: **الخبرة الجمالية** (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية). د.ط.دار الثقافة للنشر والتوزيع.2002.
15. جماعة من الباحثين : **نظرية المنهج الشكلي** (نصوص الشكلانيين الروس).تر/إبراهيم الخطيب. ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط. 1982.
16. حجازي، سمير سعد: **النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته**. ط1 . دار الآفاق والعربية. 2001 .
17. حمودة، عبد العزيز:**المرآيا المحدبة** (من البنيوية إلى التفكيك).د.ط. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.الكويت.1998.
18. خضر، ناظم عودة:**الأصول المعرفية لنظرية التلقي**. ط1.دار الشروق.1997.
19. الخطيب، حسام : **محاضرات في الأدب الأوروبي** (ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية). د.ط.د.ت.
20. خفاجة، محمد صقر:**تاريخ الأدب اليوناني**. د.ط. القاهرة. الألف كتاب. د.ت.
21. دنقل، أمل: **الأعمال الشعرية الكاملة**.ط2.دار العودة.بيروت.1985.
22. رماني، إبراهيم: **أوراق في النقد الأدبي**.ط1.دار الشهاب للطباعة والنشر.باتنة.1985.
23. الرواشدة، سامح:**فضاءات الشعرية** (دراسة في ديوان أمل دنقل). د.ط.المركز القومي للنشر.د.ت.
24. صالح ،بشرى موسى: **نظرية التلقي** (أصول وتطبيقات) .د.ط. المركز الثقافي العربي، المغرب .د.ت.
25. الصباغ، رمضان:**في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية**. ط1. دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع.الإسكندرية. 1998.
26. طبانة، بدوي:**النقد الأدبي عند اليونان**. ط2. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1969.
27. عبد الملك، جمال: **مسائل في الإبداع والتصور**. ط1 .دار الجيل. بيروت. 1991.
28. عشري زايد، علي:**قراءات في الشعر العربي المعاصر**.د.ط. دار الفكر العربي.د.ت
29. عياط، إيناس:**استراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة**.مذكرة لنيل رسالة الماجستير.
30. الغرفي، حسين: **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**.د.ط. أفريقيا الشرق. بيروت. لبنان.د.ت.
31. فاضل، جهاد:**قضايا الشعر الحديث** (مع أمل دنقل).ط1.دار الشروق.بيروت.1984.

32. قاسم، عدنان حسين:**الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**.د.ط.الدار العربية للنشر والتوزيع.2001
33. كرم، يوسف:**تاريخ الفلسفة اليونانية**.ط1. دار القلم. بيروت. لبنان. 1977.
34. كرم، يوسف وبيومي إبراهيم: **دروس في تاريخ الفلسفة**.د.ط. القاهرة. 1942.
35. كريستوفر نوريس: **التفكيكية**(النظرية والممارسة). تر/ د. صبري محمد حسن.د.ط. دار المريخ. الرياض. 1989.
36. نيوتن. ك. م : **نظرية الأدب في القرن العشرين**.تر/ عيسى علي العاكوب.ط1.عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. القاهرة. 1996.
37. هوليب، روبرت: **نظرية الاستقبال**. تر/ عبد الجليل جواد. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية.سورية . 1992.
38. هيدجر، مارتن:**ما هي الفلسفة**. تر/ جورج كتورة. د.ط.مجلة العرب والفكر العالمي. ع4. 1988.
39. هيغل :**فن الشعر**. ترجمة جورج طرابيشي.ط1. ج2. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. لبنان.د.ت.
40. يعقوبي، محمود: **الوجيز في الفلسفة**. ط3. مكتبة الشركة الجزائرية. 1973.

مواقع الانترنت:

41. *www.aklaam.net/derast/derasat7*
42. *Wolfgang Iser, from The Act of Reading social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/iser.htm*
43. *www.jehat.com/arabic/amal/page-8-12.htm*
44. *http://www.suhuf.net.sa/1999jaz/apr/15/cu8.htm*
45. *www.ofouq.com/archive02/july02/motabaat23-1.htm*
46. *www.jehat.com/arabic/amal*
47. *www.geocities.com/iraqi_lady/subj-jan.htm*
48. *www.jehat.com/arabic/amal/shahadat-1.htm*
49. *www.jehat.com/arabic/amal/page-8-15.htm*
50. *www.jehat.com/arabic/amal/page-6.htm*

51. *www.awu-dam.org/book/99/study99/223-s-z/ind-book99-sd001.htm*
52. *www.jehat.com/arabic/amal/page-8-2.htm*
53. *www.awu.dam.org/book/01/136m-s/ind-book01-sd001.htm*
54. *www.jehat.com/arabic/amal/page-8-7.htm*
55. *www.jehat.com/arabic/amal/page-8-17.htm*
56. *.www.adabihail.gov.sq/books*
57. *www.jehat.com/arabic/amal/page-8-19.htm*
58. *www.zomal.com/zomalhtm/zomale/articals/c0025*
59. *www.ofouq.com/archive02/aprl02/aqwas20-2a.htm*
60. *www.ofouq.com/archive00/sept00/aqwas1-6.html*
61. *www.jehat.com/arabic/amal/page-8-8.htm*
62. *.http://www.alwatan.com.sa/daily/2003-08-02/writers/writers10.htm*
63. *.ww.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue57/afaque/2.htm*
64. *http://www.maraya.net/afterm/ss13.htm*
65. *www.jehat.com/arabic/amal/page-8-9.htm*
66. *www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue90/afaque/2.htm*

67. *http://www.khayma.com/almoudaress/falasifah/falasifah4.html.*

الدوريات والمجلات:

68. البقاعي، محمد خير:" **تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي**"(كتابه لذة النص نموذجا). مجلة عالم الفكر.ع1 المجلد 27. يوليو /سبتمبر1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

.69 بوسقطة، السعيد:"**شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي**". مجلة التواصل. ع8، جوان 2001.

70. توفيق،مجدي أحمد:"**استلاب القارئ وتحريره**".مجلة فصول. ع3.ج16. 1998.
71. عبد، شاكر د، شاكر: "**التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**" عالم المعرفة.
72. القعود، عبد الرحمن بن محمد: "**في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة**". مجلة عالم الفكر.ع4. مجلد25. أبريل/يونيو. 1997.

الفهرس